

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Ersavci, Seda; Clúa Ginés, Isabel, dir. El mundo ficticio contra el mundo real;  
El caso de Ince Memed. 2007.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44935>

under the terms of the  license

# **El Mundo Ficticio Contra El Mundo Real El Caso De Ince Memed**

Programa De Doctorado  
En Teoría de La Literatura y Literatura Comparada

Prof. Isabel Clúa

Trabajo De Investigación

Preparado por Seda Ersavci

2007

## **El Índice:**

<b>Introducción.....</b>	<b>3</b>
<b>1. El Mundo Ficticio Contra El Mundo Real.....</b>	<b>5</b>
<b>1.1 La imaginación y la literatura de ficción</b>	
<b>1.2 Leer la vida: vivir la literatura.....</b>	<b>7</b>
<b>1.3 El conocimiento de la realidad: la imaginación.....</b>	<b>11</b>
<b>1.4 La importancia del lenguaje: Give me the words, give me the worlds.....</b>	<b>14</b>
<b>2. Historia y Literatura: Histories and Stories.....</b>	<b>18</b>
<b>2.1 La historia cruza con la literatura</b>	
<b>2.2 La verdad de la literatura y la literatura de la verdad.....</b>	<b>26</b>
<b>2.3 El nuevo historicismo y el materialismo cultural.....</b>	<b>31</b>
<b>2.4 El cuento de la historia: when story becomes history.....</b>	<b>39</b>
<b>3. Ince Memed.....</b>	<b>57</b>
<b>3.1 La novela histórica: evolución del género</b>	
<b>3.2 La invención de la tradición.....</b>	<b>60</b>
<b>3.3 Ince Memed: La novela.....</b>	<b>68</b>
<b>3.4 Ince Memed entre la historia y la ficción.....</b>	<b>88</b>
<b>Conclusión.....</b>	<b>93</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>95</b>

## Introducción:

*“Tú; lector,  
Como yo, autor,  
Como él, el protagonista  
Eres víctima de estas ilusiones.”* (Bonati 1992: 77)

La vida puede ser una trampa; es una idea; una teoría conocida. Es cierto que nacimos sin poder elegir nada sobre la vida, o mejor dicho, sobre nuestra vida. Estamos condenados a morir.

A pesar de todo, el mundo, que cada día me parece más angosto, puede ofrecernos un paraíso para esconder. Una posibilidad de sentir todo, una posibilidad de vivir...

A mi modo de ver los autores descubren todas las posibilidades. Un autor es el investigador de la existencia. Y la existencia no sólo significa lo que ocurre, o sea, lo que ha ocurrido, sino también la arena de las posibilidades de la vida del ser humano. Es todo lo que un hombre puede hacer, sentir o ser... Cada mundo puede ser un mundo posible; todo puede ocurrir en la vida. Y la novela es un instrumento para ver todo.

La novela es un modo de narración. Desde el primer día de nuestro nacimiento encontramos con diferentes narraciones. Historias, relatos, mitos, leyendas, fabulas nos rodean. Y en mi opinión, cada narración nos da otra realidad, cada narración tiene una similitud entre los dos. Formamos nuestra vida cotidiana con ellos. Es cierto que la experiencia nos ayuda, pero me parece insuficiente sin la narración; sin la literatura; sin la imaginación. Además es obvio que se existen infinitas relaciones entre el arte y la historia y todo lo que es relacionado con el ser humano.

En mi opinión, la novela no es un mundo diferente del mundo que llamamos ‘el mundo real.’ El amor es el mismo amor; el sufrimiento es el mismo, la emoción es la misma... Y cada protagonista tiene la misma debilidad con nosotros. Pero, sólo, ellos cumplen sus deseos, a veces más que nosotros; algunos deseos que a lo mejor no nos atravesemos.

No podemos rechazar su importancia, o simplemente decir que la literatura no refleja la realidad.

En la vida diaria también utilizamos expresiones como " he visto algo muy extraño" o "esto te parecerá increíble" o "estas son cosas que suceden", entonces puedo decir que la vida admite todas estas cosas, o sea, no son unas imágenes falsas de la vida, así vamos a ver como

la historia se cruza con la literatura, la novela histórica, la importancia de poder creer en lo que se escribe.

A lo mejor, un autor escribe para decir todo lo que se puede decir en la vida; o sobre la vida. O algunos escriben para saber quiénes son realmente. Porque la literatura sirve para entender el ser humano; nos ayuda a descubrir.

Pero quiero subrayar lo que he dicho antes; todo puede ocurrir, cada página puede convertir en la realidad y voy a mostrarlo utilizando una novela turca: Ince Memed. Así vamos a ver la novela entre los conceptos de 'la historia' y 'la ficción.'

En las páginas siguientes trato explicar la importancia de la literatura, lo que nos ofrece, como nos trae a la realidad, como se parece a la historia, que significa la verdad de la literatura y la literatura de la verdad, la importancia del lenguaje...

Entonces, en mi trabajo hay tres partes principales: las relaciones entre la realidad y ficción: el mundo ficticio contra el mundo real; las relaciones entre la historia y la literatura, como cada una incluye la otra, y finalmente la novela Ince Memed; Ince Memed entre la historia y ficción

En algunos días, apenas consumidos y ya inútiles, cuando no sabemos que sentir o que hacer, la literatura nos cuenta algo. Algo que no podemos rehusar. Nos muestra que cada cosa en este mundo tiene un relato; la vida escribe un cuento para cada uno.

La literatura tiene el poder de reescribir, exponer, fotografiar, detallar la vida.

De esta manera la literatura ofrece un cuadro, un cuadro de vez en cuando un poco deformado, pero aún no meramente ficticio, de lo existente.

Si la literatura de ficción es un tipo de juego, aún, os propongo aceptar a mi invitación y asistir a mi juego durante las siguientes páginas y ver su importancia y como se parece con la realidad.

## I. El mundo ficticio contra el mundo real

### 1.1 La imaginación y la literatura de ficción



*But you are not to blame. You are sick.  
The name of your illness is IMAGINATION.  
Yevgeni Zamyatin.*

Un libro abierto...Las páginas nos llaman; un reclamo tan penetrante... La experiencia de lo imaginario es tan persistente e intensa que no hay medio de orillar su llamada. Vivir la novela, pasear por los caminos de la imaginación es un efecto tan particular, tan íntimo de la propia experiencia creadora. Un mundo que solo existe como tal desde las palabras... ¡Qué fácil entrar en ese mundo nuevo!

Me resulta obvio que la literatura, de alguna manera, consuela nuestras almas como afirma Ernesto Sábato:

---

<sup>1</sup> Todas las pinturas utilizadas son mías.

En esta vida única y limitada que tenemos, en cada instante nos vemos obligados a elegir un solo camino entre infinitos que nos presentan. Esa posibilidad que ni siquiera sabemos hasta dónde nos ha de llevar, pues nuestra visión del futuro es precaria y sentimos el mismo desasosiego que el navegante que debe pasar entre escollos peligrosísimos en medio de la niebla o la oscuridad.

En la ficción ensayamos otros caminos...

La novela, concreta pero irreal, es la forma que el hombre ha inventado para escapar a ese acorralamiento. Forma casi tan precaria como el sueño, pero al menos más voluntariosa. Es la búsqueda del tiempo perdido, el rescate de alguna infancia o alguna pasión, la petrificación de un éxtasis. (Sábato 2004: 174)

No es un sueño soñado por alguien, es el sueño en que el mundo es la arena de miles posibilidades y el hombre con la imaginación es el creador; es la literatura de ficción.

Es un tipo de juego que se comparte el autor y el lector, lo que nos vemos es lo que nos leemos. Así acaso ¿no empezamos a ver el mundo como una idea maravillosa más que una maquina sin sentido? Entonces, la literatura de ficción ¿no recrea el mundo que nos parece aburrido, sin sentido e insuficiente? Justamente el escribir y el leer ¿no es un viaje de descubrimiento? ¿Vivir la novela no es un tipo de la interpretación del mundo? Igualmente, acaso, el mundo ¿no es lo que cada persona imagina?..

Conjuntamente, como estoy tratando explicar, las relaciones entre la ficción y la realidad son bastante enredadas. La realidad puede ser una obra de ficción, es decir, la ficción produce realidad o al revés. Esa cosa 'inventada' puede expresar la realidad por lo menos como una creación de una nueva realidad como afirma Paul Ricoeur: "La ficción no es sólo un sueño situado fuera de la realidad, sino también puede dar forma a una nueva realidad." (Ricoeur 1999: 324)

Por tanto, el universo no es una existencia independiente de nuestra percepción. ¿Se puede ignorar la importancia de la literatura de ficción en esta percepción, acaso la ficción no madura y aumenta la apreciación? En mi opinión no encontramos o descubrimos el significado, solamente nos inventamos. Nos concebimos nuestro propio mundo en cada libro y en cada página. El bolígrafo fluye a través de nuestra existencia y en consecuencia empezamos a andar en el camino de un diseño de su escritor y salimos a nuestra propia ruta.

## 1.2 Leer la vida: Vivir la literatura

Percepción, ilusión, engaño, realidad, mentira, existencia, memoria, imaginación, mito, historia....Hacer, deshacer, rehacer...Revivir, reconstruir....Todas son las cosas que se necesita ser mirado nuevamente. De ver y de verse...Ver; leer lo que se vive y lo vivido; verse viviendo; leyendo... ¿Podemos limitarnos, o sea, limitar nuestra percepción diciendo que la obra es una mera mentira? La creencia o nuestra creencia ¿deben acompañarnos cuando estamos leyendo una obra? Si el tema de la literatura es mero ficción ¿cómo podemos tomarla en serio?...

Si decimos que en la literatura de ficción no existen cosas reales o mejor dicho el mundo de la obra es totalmente irreal, entonces, la ficción ¿no sería simplemente una imagen sin objeto? Pues, si es nada, ¿de qué estamos hablando?, ¿de nada? Si no existe nada real en la literatura de ficción ¿cómo y por qué nos afectan tanto? Si es un discurso inventado, ¿no son todos los discursos, discursos inventados? En mi opinión, la literatura de ‘ficción’ es un discurso efectivo y real, pero, de vez en cuando, se refiere a acontecimientos meramente imaginarios. Las páginas son las expresiones escritas de la vida, la obra nos trae al mundo percibido. Es una manera diferente de vivir y de realizar nuestra relación con el “mundo”.

La literatura es un mundo textual y del texto y una narración construye realidades a partir de personajes, situaciones, escenarios, estados que la hacen creíble, reconocible.

Además, cuando se centra en los conflictos internos del individuo como forma de reflexión la literatura adquiere indudable valor autobiográfico y debe ser leída a la luz de las ideas, de la época. La autobiografía tiene una línea que incurre significativamente en el concepto de género literario y género histórico. Por tanto cualquier persona la siente como parte de sí y así comparte vivencias. Todo lo “nuevo” nos impacta a través de los sentidos:

...we respond often enough with a range of emotions, including fear and pity, that seem to be explicable only on the assumption that we do believe there to be real suffering or real danger. For how can we feel fear when we do not believe there to be any danger? How can we feel pity when we do not believe there to be any suffering? (Ricoeur 1999: 114)

El texto narrativo narra algo; cuenta un cuento, pero la narración nunca es puro relato; en las narraciones coexisten lo real y lo posible, se mezclan en ella descripciones, análisis, lugares referenciales a través del lenguaje y mediante la imagen que está en nuestro mundo. La ficción permite a uno imaginarse. Sólo la ficción tiene todas las posibilidades; y así pone al descubierto verdades ocultas. Es la conexión entre los conceptos de realidad y ficción. De hecho no hay acuerdo de lo que la realidad es. Tal vez el autor ha vivido momentos que nadie



ha visto, ni ha vivido así está ofreciendo un testimonio sobre ciertas ocasiones. Lo que el autor expresa tiene relación con lo que vive o ha vivido o puede vivir en el mundo real como explica Dr. Johnson:

It will be asked how the drama moves, if it is not credited. It is credited with all the credit due to a drama. It is credited, whenever it moves, as a just picture of a real original; as representing to the auditor what he would himself feel, if he were to do suffer what is there feigned to be suffered or to be done. The reflection that strikes the heart is not that the evils before us are real evils, but they are evils to which we ourselves may be exposed. If there is any fallacy, it is not that we fancy the players but that we fancy ourselves unhappy for a moment; but we rather lament the possibility than suppose the presence of misery, as a mother weeps over her babe when she remembers that death may take it from her. The delight of tragedy proceeds from our consciousness of fiction; if we thought murders and treasons real they would please no more.

Imitations produce pain or pleasure not because they are mistaken for realities but because they bring realities to mind (Johnson, en Vickers 1974: 71)

Además la ficción no sólo cuenta un cuento, sino que también nos enseña, nos muestra todas las emociones. Entonces lo ficticio también tiene efectividad, y si dejamos decir que son meramente cosas inventadas aun mucho más. Si aceptamos la posibilidad de estos mundos podemos sentir la admiración, el amor, el horror... y su lectura nos aporta esperanza, fuerza. Entonces, la irre realidad de la ficción no viene de lo fantástico, sino de no aceptar su realidad. Si no ¿cómo lloramos cuando estamos leyendo sólo una obra de ficción? O ¿por qué estamos enamoradas del protagonista? ¿Por qué nos da envidia lo que se cuenta en una novela?

Continuamos con la explicación de Lamarque para aclararlo:

From the point of view of learning from fiction, what is most striking here is that readers will often be invited by works of fiction to make judgments of a factual, psychological, or even moral kind which in ordinary life would simply not arise for them. What is clear is that reading fiction requires active involvement: readers “fill out” characters, draw implications, form hypotheses, and make judgments. Fiction can provide not only the occasion for this involvement but also a content and subject matter to which readers might otherwise have no access. (Lamarque 1996: 19)

Acaso, la literatura de ficción no nos parece real porque esperamos o deseamos un mundo más confortable que ‘el mundo real’, o sea, esperamos la perfección que no encontramos en el ‘mundo real’. Porque en realidad el arte, o sea, la literatura es preferible al terror de la vida, porque la literatura de ficción imita, inventa, reconstruye la belleza de la vida, la belleza que le falta a la vida, pone armonía. Es una idea que explica Gass también:

The novelist is uncomfortable. He may enjoy his alleged omnipotence, his omniscience and omnipresence, but with it, spoiling it, is responsibility. What about all that perfection? Can he take upon himself this burden? Can he assure his readers that his world is good, whatever happens? He can explain evil no better than the theologian; therefore shortly the novelist who

assumes the point of view of the omnipotent, omniscient and omnipresent narrator begins to insist upon his imperfection; apologize, in a gentle way perhaps, for his cutpurses, whores, his murderers, and in general surrender his position. "I'm sorry Becky doesn't seem as sweet as she should, but what can I do about it? That's just how she is." "Well, I'm terribly sorry about all this sordidness, as sorry as you are," he may say, "but that's how the world is, and what am, poor fellow, but a dime-store mirror held to it? (Gass 1989: 19)

Así que, volvemos de nuevo a la misma idea; el mundo ficticio contiene el mundo real. La literatura de ficción trata del mundo. En la literatura de ficción somos los testigos de todos los sentimientos desde dentro del alma de quienes sufren, sonríen, gritan,...Tenemos una invitación privilegiada. Además, en algunas ocasiones, curiosamente, los "fantasmas" de estos mundos, nos proponen más información de sus vidas que nuestros padres. A veces, les conocemos más que cualquier persona de nuestra "vida real" tal y como relata Umberto Eco.

In an essay published long ago, I wrote that we know Julien Sorel<sup>2</sup> better than our own father. Many aspects of our father will always escape us ( thoughts he kept quiet about, actions apparently unexplained, unspoken affections, secrets kept hidden, memories and events of his childhood), where as we know everything about Julien that there is to know. When I wrote that essay, my father was still alive. Since then I've realized how much more I would like to know about him, and I'm left to draw feeble conclusions from lackluster memories. Stendhal, however, tells me everything about Julien Sorel and about his generation that I need to know... (Eco 1994: 85-86)

Así que, de nuevo, vemos la importancia de la literatura en la experiencia vital, cómo los textos literarios se mezclan con nuestras propias vivencias y acabamos el tema con las palabras de Bertrand Russell para entender la importancia de la literatura:

No he descubierto en años posteriores que los libros hayan sido para mí tan importantes como cuando exploraba por vez primera el mundo, tratando de fijar mi actitud frente a él. Un libro podía ser en aquellos tiempos una gran aventura, puesto que expresaba ideas y emociones que nos era posible absorber y asimilar. (Russell 1997: 9)

Me parece lógico afirmar que el ser humano junta, pronuncia y expresa su experiencia vital mediante la lengua. Por tanto la literatura se incorpora a la vida cotidiana. Es decir, los textos se refieren a hechos de nuestra experiencia del mundo. El "extraño" permite desarrollar el entusiasmo con temas universales, históricos,... Las narraciones admiten adjuntar un mundo de representaciones que operan como puente entre el mundo interno y la realidad exterior como declara William H. Gass:

---

<sup>2</sup> El protagonista de Stendhal en *Le rouge et le noir*.

...since I can choose now to read about the war on the Peloponnesus or the invasion of Normandy; change my climate more easily than my clothes; rearrange the map; while on one day I may have traveled through Jonson to reach Goldsmith, they are not villages, and can be easily switched, so that on the next I may arrive directly from De Quincey, Goethe or Thomas Aquinas. New locations are constantly being created, like new islands rising from the sea, yet when I land, I find them never so new as all that, and having appeared, it is as if they had always been (Gass 1989: 126)

Una idea que también apunta el escritor J. L. Borges:

I think of reading a book as no less an experience than traveling or falling in love. I think that reading Berkeley or Shaw or Emerson, those are quite as real experiences to me as seeing London...

Many people are apt to think of real life on the one side, that means toothache, headache, traveling and so on, and then on the other side, you have imaginary life and fancy and that means the arts. But I don't think that distinction holds water. I think that everything is a part of life (Borges en Gass 1989: 123-124)

El mismo testimonio autobiográfico, en el que es fácil reconocerse, aparece en las palabras de Russell cuando relata su experiencia de lectura de los poemas de Shelley: “Tuve la sensación de que allí había un espíritu parejo el mío, dotado de la facultad de hallar palabras tan hermosas como sus pensamientos, como yo no había esperado poder hacerlo nunca.” (Russell 1967: 11)

Por último, y a modo de conclusión, fijémonos en las palabras de Catherine Gallagher y Stephen Greenblatt y vemos como la literatura nos acompaña siempre:

...And we wanted, conversely, to show in compressed form the ways in which poetry, drama and prose fiction play themselves out in the everyday world, since men and women repeatedly find themselves in effect speaking the language of the literary not only in their public performances, but also in their most intimate or passionate moments. (Gallagher 2000:30)

### 1.3 El Conocimiento De La Realidad: La Imaginación



*Mis ángeles y mis demonios están en guerra*

En consecuencia, ¿no es justo decir que el objeto de la ficción o de la literatura es pensado como real, como parte de nuestro mundo? Del mismo modo, el laberinto de la ficción ¿no es el parte del laberinto de la mente? ¿Un mundo de fantasía no es un aspecto o imagen del mundo real? Tal como afirma Paul Ricoeur: "Lo imaginario es constitutivo de nuestra relación con el mundo." (Ricoeur 1999: 178)

La experiencia de leer ficción es, de algún modo, similar a la experiencia del juego que desarrollan los niños. Los niños desarrollan la creación de la fantasía mediante el juego y así el juego se convierte en un camino hacia la vida. Porque el desarrollo de la vida de fantasía de un niño tal como se expresa mediante el juego crea un lugar que ilumina la vida interior y enriquece el mundo entero. Explicamos ese placer con las palabras de Umberto Eco, según él, un mundo ficticio tiene la misma función que un juego de niños:

...to read fiction means to play a game by which we give sense to the immensity of things that happened, are happening, or will happen in the actual world. By reading narrative, we escape the anxiety that attacks us when we try to say something true about the world. (Eco 1994: 87)

La imaginación creadora, la que tiene la literatura de ficción, permitirá al ser humano desarrollar su inteligencia. La imaginación, por tanto, no sólo proporciona placer sino que tiene un papel fundamental en la adquisición del conocimiento y saber, como señaló, entre otros filósofos, David Hume: "The imagination or understanding, call it which you please." (Hume 1888: 440)

Según Hume la imaginación es la facultad que más determina el modo de experimentar la realidad. Hume explica que todos los contenidos de la conciencia vienen de la percepción. Así, llama la experiencia externa o interna como impresiones, para él pensar es sentir; cree que el pensamiento y el razonamiento proceden de formar imágenes.

Hume declara que la imaginación nos explica la causa y el efecto; la constancia y la uniformidad aparecen en la manera en que las ideas se juntan en la imaginación. Así dice que "sólo observamos la cosa en sí misma y siempre se da que la constante conjunción de los objetos adquiere la unión en la imaginación." (Hume 1888: 93). Como resumen de la filosofía de Hume sobre este punto, Lamarque y Olsen concluyen: "Imagination fills in gaps in our perception and produces a belief in continuity, connectedness, and identity..." (Lamarque y Olsen 1994: 247)

Otros filósofos, como Kant, plantean una aproximación similar a la de Hume al tema de la imaginación. Kant, como posteriormente los positivistas, cree en la existencia objetiva del conocimiento. Kant usa la imaginación como mediadora entre la sensibilidad y el entendimiento y este es un proceso de síntesis. La imaginación valdría de la forma pura ordenadora de toda experiencia. Según Kant la aspiración a la universalidad se hace posible gracias al compromiso de la imaginación y el entendimiento. Así: "synthesis...is the mere result of the power of the imagination, a blind but indispensable function of the soul, without which we would have no knowledge whatsoever." (Kant 1963: A78, B103)

Del mismo modo que la ficción es fundamental para dar forma a la imaginación y, en consecuencia, relacionarse con la realidad, juega un papel clave en el desarrollo de la identidad.

La literatura no sólo construye modelos, sino también perteneciendo a la vida colectiva describe la identidad y así construye geografías desde sí misma. Construye razonablemente una identidad que mirada uno u otro lado. Nos compone, es la definición de nuestro círculo, nuestro origen. Entonces, la literatura es capaz de reflejar y componer la

experiencia del ser humano. Así pues, se puede decir que uno de los efectos más destacables de la literatura es su capacidad de crear un estado (emocional) en su lector bastante distinto al habitual.

Works of art confront us the way few people dare to: completely, openly, at once. They construct, they comprise, our experience; they do not deny or destroy it; and they shame us, we fall so short of the quality of their Being. We live in Lafayette or Rutland-true. We take our breaths. We fornicate and feed. But Hamlet has his history in the heart, and none of us will ever be as real, as vital, as complex and living as he is- a total creature of the stage. (Gass 1989: 283)

La literatura es como una lente o una lupa con que miramos por el mundo. Es una forma de vida, trata de la naturaleza de la percepción, de la idea y de la imagen, así que trata del mundo. Los creadores son conscientes de este valor de la imaginación, saben que es importante para vivir todas aquellas vidas y todas aquellas experiencias para poder ponerse en el lugar del otro. A los autores les interesan las mismas cosas; la pasión humana y el mundo.

Para explicarme mejor utilizaré el testimonio de Iris Murdoch. Según Murdoch la literatura y el arte tienen la función de retratar las situaciones humanas. Con la naturaleza del arte se puede analizar la condición humana. Por tanto con la literatura podemos entender el ser humano. Para ella el arte explica el mundo con claridad y así es una manera, un modo de ver la realidad: "Art is concerned not just primarily but absolutely with truth." (Murdoch, 1973: 40)

Según su punto de vista, el arte no sólo trata de la verdad sino que sus manifestaciones sirven para juzgarla, descubrirla, construirla.

Some novels are of very great philosophical importance...Such imaginative construction is particularly useful for the evaluation of moral and political systems. An artist may precede the sciences in discovery, just as the inventor may, by incorporating in his work ideas which turn out true... (Gass, 1989: 11)

De esta forma, ¿no podemos decir que estamos reconociendo la realidad en la ficción? Un pensamiento similar lo encontramos en las palabras de Poe: "El alma del ser humano no puede imaginar algo que no existe o no ocurre nunca." (Poe 1987: 282)

Sin duda, la literatura está relacionada con la existencia y con lo que hemos convenido en llamar "la realidad." Es cierto que no sólo en el mundo real sino también en el mundo ficticio, existen la dualidad de lo real y lo irreal, lo existente y lo inexistente. En ambos hay un fantasma de nuestra imaginación. Sabemos que en una novela, como en nuestro mundo, puede una persona fantasear, mentir, soñar vidas imposibles... Así recibimos descripciones. Tales frases nos parecen naturales y legítimas, el autor no nos parece un loco ni un mentiroso

sino un hombre eminente y serio. Además, las cosas del “mundo real” también pueden ser ficticias como los sueños, el miedo, la esperanza,...

Lo imaginario surge, precisamente, de la vida cotidiana. Al mismo tiempo, la verdad de nuestra experiencia de nuestra vida cotidiana es reconstruida con el imaginario. O como concluye Pozuelo Yvancos: “Veremos cómo es difícilísimo aprehender un concepto de realidad que en sí mismo no implique elementos de ficción.” (Pozuelo Yvancos 1993: 15)

#### **1.4 La importancia del lenguaje: Give me the words, give me the worlds**

Es cierto que es imposible hablar del ser humano sin la presencia del lenguaje. ¿Acaso el lenguaje es la máxima creación del hombre? Si convenimos en que el lenguaje es la capacidad humana que permite al hombre estructurar su pensamiento, es sencillo inferir que será esta capacidad verbal la que le permita denominar la realidad que le envuelve.

Según William H. Gass el objetivo de cada obra ficticia es la creación de un mundo verbal, es una finalidad estética. Aunque el autor no tenga esta intención es lo que hace. La historia debe ser contada, por tanto el autor utiliza todas las posibilidades del lenguaje. Acaso, podemos considerar las palabras de una obra ficticia como otra creación propia. Porque es la raíz de lo que ha construido el autor. Las palabras hacen mucho más que configurar las cosas. Cada una logra mover los sentimientos.<sup>3</sup> Así pues, como decía Octavio Paz el hombre es la palabra y la palabra el hombre.

Ya podemos preguntar; ¿que vemos cuando miramos a las palabras? Obviamente, un texto tiene mucho más significación con un contexto lingüístico y literario. Todas las lenguas son distintas en el habla y también lo son sus naturalezas: cada lenguaje tiene su propio ritmo, un tono, un diseño, su propia velocidad, una circulación y una forma especial. El lenguaje es una unidad móvil de la realidad y de la sensibilidad. Los autores están formando el mundo con sus frases dentro de un lenguaje. Sabemos que, leer un texto es la recepción o el comienzo del proceso de la recepción de la obra y el material de la lectura es el lenguaje, o sea; la lengua en que el texto está escrito. ¿Cuál es la importancia del lenguaje? Como sostiene Paul Ricoeur:

...podemos decir que el lenguaje es en sí el proceso por el cual la experiencia privada se hace pública. El lenguaje es la exteriorización gracias a la cual una impresión se trasciende y se convierte en una expresión o, en otras palabras, la transformación de lo psíquico en lo noético. (Ricoeur 2003: 33)

---

<sup>3</sup> Sobre la importancia del lenguaje en la creación del mundo de ficción, véase Gass 1989: 7-12.

Según Ricoeur como en la literatura varias cosas se declaran y se detallan y al mismo tiempo el diseño verbal es lo que caracteriza la obra literaria. (Ricoeur 2000: 60). Para él, el lenguaje poético es como una obra musical porque su estructura es aplicable con el orden los símbolos relacionados por su lenguaje. (Ricoeur 2000: 72) La frase deja sus palabras; ellas mueven suavemente y lentamente. Una palabra puede llevarnos hasta la infancia, otra puede dejarnos en el futuro rellenando el presente con la sensación. No podemos romper el encanto, o mejor dicho, no queremos romperlo...

Vemos la importancia y la diferencia que hace cada lenguaje en la narración:

On the one hand, the principal contribution of this inquiry is to demonstrate that the system of tenses, which varies from one language to another, cannot be derived from the phenomenological experience of time and from its intuitive distinction between present, past and future. This independence of the system of tenses contributes to the independence of a narrative composition on two levels. On a strictly pragmatic level (let us say, on the level of the table of verb tenses in a given language), the tense system provides a storehouse of distinctions, relations, and combinations from which fiction draws the resources for its own autonomy with respect to lived experience. In this regard, language, with its system of tenses, contains a ready-made means of modulating temporally all the action verbs throughout the narrative chain. (Ricoeur 1985: 62)

Generalmente, se dice que, en la ficción, el objeto no es la verdad, sino la persuasión. Pero la propia idea de verdad queda suspendida cuando hablamos de la ficción, como ha señalado Pozuelo Yvancos: "La gramática de la fábula es la única capaz de dirimir la contraposición posible/imposible, verdadero/falso, creíble/increíble, conceptos que la literatura reescribe al remitirlos a los límites y reglas de esa gramática." (Pozuelo Yvancos 1993: 54).

Esta misma idea ha sido apuntada por los principales teóricos, como Tzvetan Todorov: "En la literatura, la verdad es la relación de las palabras con los objetos a los que refieren. La realidad está en las palabras." (Todorov 1999: 85).

También Michael Riffaterre suscribe esa idea y explica las citas "The only reference against which the readers need to test the narrative's truth is language." Y más adelante: "To recognize the truth of this, neither experience nor previous readings are needed, only linguistic competence: truth is nothing but a linguistic perception." (Riffaterre 1990: 8 y 12)

Así entendemos que el lenguaje debe llevar al sentido de la realidad. Pero es, de nuevo, Ricoeur quien aporta mayores detalles sobre el papel del lenguaje ficcional declarando que cuando estamos leyendo un texto no sólo encontramos con la vida interior del autor, sino también descubrimos una nueva forma posible de mirar y ver las cosas. (Ricoeur 2003: 105)



Las palabras son los elementos del lenguaje y para Platón y para Ricoeur ‘una palabra en sí misma no es ni verdadera ni falsa’ aun debemos tener cuidado en elegir las porque una combinación de palabras puede significar distintas cosas. (Ricoeur 2003: 15). Ricoeur explica las siguientes: “una estructura de la lectura corresponde a la estructura dialéctica del discurso” y “El lenguaje constituye un mundo en sí mismo.” (Ricoeur 2003: 83 y 20)

Estamos formando el mundo dentro del lenguaje, o sea, por el lenguaje. Y no sólo eso: el uso del lenguaje nos permite viajar a través de los tiempos; descubrir el pasado, ver el presente, inventar el futuro. Así el texto revela las extensiones del mundo. Me parece obvio que el lenguaje, como la literatura, es una forma de estar en el mundo y de relacionarse uno mismo con él, de entender e interpretar y disfrutarlo. En otras palabras no es la verdad o la mentira literal que hace una narración real o ficticio sino como la contamos o como se presenta la narración.

El lenguaje existe en sí mismo en el mundo. Pues una lengua es algo viva, como la comunidad que la habla y varía desarrollando diferentes cambios a través del tiempo y del espacio. Según White, “llama la atención que los filósofos de la historia se hayan demorado tanto en reconocer la importancia del lenguaje para la comprensión del discurso histórico.” (White 2003: 141-158 y 165- 173)

Ahora, vemos la importancia del lenguaje y la teoría literaria y fijémonos, también, en la situación del lenguaje en la historia fijando en lo que explica White. Para White, el hombre sólo puede conocer el mundo a través del lenguaje. Como consecuencia, la historia no es un suceder de acontecimientos sino un tipo de discurso, así el discurso histórico también pierde la objetividad. Según White “cada historia es en primer lugar y sobre todo un artefacto verbal, un producto de un tipo especial de uso del lenguaje.” (White 2003: 141-158 y 165-173)

A través de la teoría tropológica del lenguaje, White explica la facticidad de la historia:

La teoría tropológica del lenguaje y del discurso ataca directamente a la propia concepción de facticidad y, especialmente, a las pretensiones de los historiadores de considerar la veracidad fáctica no sólo respecto a sus enunciados acerca de los acontecimientos particulares sino respecto a su discurso como un todo. Si un enunciado fáctico no es sólo una proposición existencial singular expresada en lenguaje literal, sino que es una proposición tal más las convenciones implicadas para determinar lo que contará como literal y que contará como figurativo en esa proposición, entonces tales enunciados ya no pueden ser tomados en su valor nominal. Al igual que papel moneda, sólo podrán ser cambiados a su valor real en ese momento. Como ese tipo de cambio es siempre fluctuante, nunca puede saberse dónde está uno ubicado en relación con los hechos de la realidad. La teoría tropológica del lenguaje, por tanto, amenaza las antiquísimas pretensiones de la historia de tratar con los hechos y, con ello, su estatus como una disciplina empírica. (White 2003: 141-158 y 165-173)

Vemos otro rasgo del lenguaje y cómo afecta al discurso histórico:

La tercera objeción general a la teoría tropológica del lenguaje y al discurso en relación con el discurso histórico se dirige contra las implicaciones concernientes a la naturaleza de los objetos estudiados por los historiadores. La teoría parece implicar que estos objetos no son encontrados en el mundo real (aun si este mundo real es un mundo pretérito), sino que son más bien construcciones del lenguaje, objetos espectrales e irreales, poética y retóricamente inventados y que existen sólo en los libros.(Colebrook 1997: 230)

Tenemos recuerdos, imágenes y el lenguaje para poder nombrarlo, tenemos obras literarias concretas para reconstruir su trasfondo cultural, basándose en los conocimientos de otras disciplinas. Así se incorpora al campo de la palabra, se humaniza. El lenguaje existe en sí mismo y utilizamos los textos únicamente como un medio más de conocimiento.

Como voy a tomar como objeto de análisis una novela histórica cuya importancia ha hecho que forme parte del país, las explicaciones de White y Colebrook apoyan mi hipótesis de que un texto narrativo de ficción puede contribuir a la creación de la realidad histórica. No hay que olvidar, por otra parte, que la filología y la historia colaboran en la reconstrucción del pasado.

## II. Historia y Literatura: Histories and Stories

### 2.1 La historia cruza con la literatura

The purpose of a literary work is the capture of consciousness, and the consequent creation, in you, of an imagined sensibility, so that while you read you are that patient pool or cataract of concepts which the author has constructed; and though at first it might seem as if the richness of life had been replaced by something less so-senseless noises, abstract meanings, mere shadows of worldly employment- yet the new self with which fine fiction and good poetry should provide you is as wide as the mind is, and musicked deep with feeling. While listening to such symbols sounding, the blind perceive; thought seems to grow a body; and the will is at rest amid that moving like a gull asleep on the sea.

ARE YOU AFRAID? (Gass 1989:33)

Como ya se ha expuesto en el capítulo anterior, el estatuto de la literatura y la ficción resulta un asunto complejo. Es cierto que el problema no es nuevo, siempre ha sido conocido y ya en las teorías literarias más antiguas ha ocupado un lugar de discusión.

La propia etimología del término “literatura” muestra esa complejidad: la etimología viene de la palabra latina *literatura* y significa letras. Además, en latín *literatura* significaba una instrucción o un conjunto de saberes o habilidades de escribir y leer bien. Por extensión se refiere a cualquier obra o texto escrito. En el “Diccionario Internacional de Literatura y Gramática Filosófica” de Guido Gómez la literatura significa los escritos imaginativos o de creación de autores que han hecho de la escritura una forma excelente para expresar ideas de interés general o permanente.<sup>4</sup>(Gómez de Silva 1999) Literatura también significa el conjunto de la producción escrita de ficción y el compendio histórico de un país o de una nación. Como la literatura es lenguaje estamos leyendo un texto donde se dice mucho más que pensamos. Así, precisamente se ve que el significado de literatura es paradójico y remite tanto a los hechos ficticios como a los hechos históricos.

Hasta el siglo dieciocho este doble significado no es tratado en profundidad y nos encontramos con un espacio vacío de información historiográfica, literaria y crítica. Sin embargo, a partir del dieciocho surgen nuevas corrientes intelectuales basadas en la razón, los

---

<sup>4</sup> Para más información véase “Literatura” en la obra mencionada.

métodos científicos, la propagación del saber y la modernización de la sociedad. Así surgen los nuevos métodos críticos en escritos históricos, una aproximación interdisciplinada, una investigación intelectual libre cuyos máximos ejemplos con Kant y Rousseau.

Para ellos, como para otros pensadores de la época la historia es una fuente de conocimiento. Así, desde el siglo dieciocho la literatura es consciente de su lugar en la historia, acaso como una literatura histórica. Hablar de novela histórica ¿es hablar de dos términos totalmente contradictorios? ¿La novela histórica significa que el autor se hace pasar por el historiador?

Historia y ficción no son nociones tan alejadas como puede parecer. La propia etimología señala lo que comparten: El verbo *fact* viene de la raíz latina; *facere* que significa *to make, to do*, en ingles; en español: *hacer*. El verbo *fiction* viene de  *fingere* que es *shape, to invent, to form* en ingles, y en español, *formar, inventar*. El verbo *historeo* significa informarse e investigar los hechos. Como vemos no hay mucha diferencia entre el verbo *fact* y el verbo *fiction*; porque el verbo *fact* también significa *hacer*. Si la historia contiene el verbo *fact*, eso implica que es algo que se hecho también. Es decir, con la historia estamos investigando los hechos pero al mismo tiempo estamos rehaciendo, es decir reformando todo.

Aunque la historia y la ficción remiten a la construcción mediante el discurso el fantasma de “la verdad” o de lo “real” rodea nuestra alma. Estamos casi obsesionados por él. Umberto Eco explica con detalle esta fijación por los hechos y el valor de la verdad:

Usually we think we know pretty well what it means when we say something is “true” in the actual world. It is true that today is Wednesday, it is true that Alexanderplatz is in Berlin, it is true that Napoleon died May 5, 1821. On the basis of such a concept of truth, scholars have widely discussed what it means for an assertion to be ‘true’ in a fictional framework.

We think we usually know the real world through our experience; we think it is a matter of experience that today is Wednesday, April 14, 1993, and that at this moment I’m wearing a blue tie. As a matter of fact, it is true that today is April 14, 1993, only within the framework of the Gregorian calendar, and my tie is blue only according to the Western division of the chromatic (it is well known that in the Latin and Greek cultures that boundaries between green and blue were different from the ones that obtain our own culture.) (Eco 1994: 88)

Cuando estamos leyendo una obra ficticia podemos aceptar lo que nos cuenta su autor, como es solamente ficticia debe ser correcta lo que se escribe. Pero cuando estamos ignorando la verdad del autor acaso ¿podemos confiar en la verdad del hablante en el mundo real? Tenemos que aceptarlo, recibirlo como correcto, aún sin estar seguros. Veo necesario mencionar el concepto de “suspensión de incredulidad” que se refiere a nuestra capacidad de dejar a un lado los juicios sobre la verdad cuando leemos ficción y dar por bueno lo que se nos cuenta. En mayor o menor medida, todos los textos requieren un cierto grado de

suspensión de incredulidad, pactada con el lector, porque poner en duda en lo que se nos cuenta un texto, es dejar de adentrárselo. En mi opinión, eso, no sólo pasa con los textos literarios, sino también con los textos históricos.

Nuestra verdad, la verdad, las verdades de todos... Estamos buscando una Verdad con mayúsculas. Acaso ¿la conclusión no es una paradoja otra vez? Por una parte, estamos obsesionados con la facticidad, los hechos, como explica Eco; pero por otra parte, suspendemos todo eso al leer ficción e incluso los combinamos: por ejemplo, leemos el *Ulises* de Joyce y nos “tragamos” la historia sin pensar en nada pero vamos a Dublín e intentamos encontrar los lugares físicos donde pasa la novela. Sin embargo las experiencias vividas son las del autor y así nunca podemos encontrar exactamente con lo que nos cuenta el autor.

Las explicaciones de Eco clarifican la idea de que es totalmente insuficiente y equívoco definir la literatura de ficción como la presentación de las cosas, ideas, personas irreales; y definir la historia como la presentación de cosas, ideas, personas reales. ¿Acaso no vemos una imaginación creativa en ambos géneros? Elegimos, construimos, componemos nuestro pasado con ellos. El hecho real ¿no es un tipo de la construcción personal? Cuando negamos la ficción, al mismo tiempo, ¿no negamos la experiencia de su autor; las experiencias reales, las emociones o los acontecimientos que vive o que ha vivido el autor? O como sugiere Genette: “Empieza por aceptar que toda oración, ficcional o no, puede ser caracterizada como una descripción de los estados de conciencia de sus emisores y receptores.”<sup>5</sup>(Genette 1990: 59 y 72)

De más está decir, si sabemos la irrealidad de un texto literario es por la imaginación señalada, es decir si una obra nos parece fantástica, irreal es porque su autor nos muestra su imposibilidad. Veo inevitable introducir el concepto de verosimilitud: verosímil, es decir, creíble, aceptable para el lector; debe poder establecerse un pacto entre autor y lectores. Tal como un mundo ficticio puede ser totalmente fantástico e irreal pero ser verosímil, por ejemplo, toda la ciencia ficción o la fantasía épica, en los que los hechos no tienen relación directa con nuestra experiencia verificable pero son verosímiles y al revés un mundo realista, saturado de datos reales y referencias históricas puede resultar totalmente inverosímil; por ejemplo, el *Código da Vinci*, que parte de figuras y lugares históricos pero cuyo discurso resulta inverosímil. Además, ¿qué hacemos si encontramos con una construcción ficticia que al mismo tiempo es bastante satisfactoria en y como la forma de la realidad? Como señala Hayden White, las similitudes entre textos históricos y textos ficticios pueden ser asombrosas:

---

<sup>5</sup>Originalmente publicado en francés en *Poétique* 78, 1989.

Readers of histories and novels can hardly fail to be struck by the similarities. There are many histories that could pass for histories, considered in purely formal (or I say formalist) terms. Viewed simply as verbal artifact histories and novels are indistinguishable from one another. (White 1978: 121-122)

Roland Barthes plantea una aproximación similar y se pregunta acerca de las diferencias reales entre ambos discursos:

Is there in fact any specific difference between factual and imaginary narrative, any linguistic feature by which we may distinguish on the one hand the mode appropriate for the relation of historical events...and on the other hand the mode appropriate to the epic, novel or drama? (Barthes 1970: 145)

¿Cuándo leemos el texto como una novela o como una narración historiográfica? ¿Qué pasa cuando tratamos de leerlo, no como una novela, sino como si fuera un relato de hechos reales? ¿Las diferencias entre discurso histórico y discurso ficticio están, acaso, en la forma de leerse? La respuesta, obviamente, es que sí y que dotamos a los textos de un valor histórico o ficticio según determinadas convenciones. Si leemos un texto ficticio, sin saberlo, como un texto histórico, y si creemos en lo que se nos cuenta lo consideramos sin pensar ni un momento, como un fuente muy importante para nuestra historia. Entonces, y otra vez, acaso todo esta en la nuestra manera de recibir el texto.

Veamos, no obstante, qué tipo de distinciones se han fijado para intentar distinguirlos. Una de ellas, como ya se ha sugerido antes, es el objeto de cada uno de los discursos. Por ejemplo, L. J. Sánchez Trincado distingue la novela y la historia de la siguiente manera: “La historia cuenta la vida pública de los hombres públicos, candidatos ya a personajes históricos, y la novela y el drama se contraen al relato de los hechos de la vida privada de los seres sencillos.” (Trincado 1944: 17)

Pero esa distinción tan clara es absolutamente inusual, y son muchas más las opiniones autorizadas que hablan de la confusión entre ambos discursos. Por ejemplo, Menéndez Pelayo confirma la semejanza de la historia y novela: “Y así bien puede afirmarse que no hay dos mundos distintos, uno el de la poesía y otro el de la historia, porque el espíritu humano, que crea la una y la otra, y a un tiempo la ejecuta y la escribe es uno mismo.”<sup>6</sup> (Pelayo 1893: 81 a 135)

De un modo muy vago, lo que Menéndez Pelayo plantea no es otra cosa que la siguiente pregunta: ¿Cómo podemos distinguir precisamente entre el hecho (pasado) y la

---

<sup>6</sup>Véanse tomo I de *Estudio de crítica literaria*.

imagen de él que respira en la memoria? En mi opinión, ambos reviven en la narración; en la obra representada. ¿No tienen una apariencia engañadora o una existencia los dos? Como declara Félix Martínez Bonati “lo representado y su representación tienden naturalmente a confundirse el uno con el otro.” (Bonati 1992: 96) Entonces, de nuevo, vemos la importancia de creer en lo que leemos; si recibimos un objeto como una presencia real y ignoramos que su presencia es imaginaria todo puede cambiar. Pero, ¿podemos dar la espalda a lo imaginario y declarar o definirlo totalmente como realidad? A lo mejor, “la imaginación ficcional se relaciona con la realidad, de modo más indirecto que la imaginación periodística o historiográfica” (Bonati 1992: 135) pero es cierto que ambos tienen una relación con la realidad. Ambos contienen la vida y el autor utiliza un ejemplo clarísimo para apoyar su hipótesis: “Cuando decimos que Emma Bovary *es* una mujer de tal o cual condición, el presente verbal indica la realidad actual de la imagen, del personaje.” (Bonati 1992: 104)

En términos todavía más contundentes se expresa Trevelyan:

Literatura o Historia son dos hermanas inseparables. La Historia no es la rival de la Literatura clásica o moderna o de las ciencias políticas. Es más bien la casa en la cual estas habitan. Es el cemento con el cual se unen todos los estudios relativos a la naturaleza y la realización del hombre. (Trevelyan 1945: 11)

He mencionado que el mundo ficticio es el aspecto o imagen del mundo “real.” Sabemos que existen maravillas o milagros de la naturaleza o formas fantásticas de la vida y los aceptamos, entonces, ¿por qué las novelas nos parecen tan imaginarias? Y ¿no sabemos que la realidad está llena de los contrastes? ¿Tenemos miedo de una ruptura de la consistencia y de la constancia de ese mundo? Además no sólo aceptamos milagros de la naturaleza sino también aceptamos cosas que no vemos, de las que no tenemos constancia, sólo porque están autorizadas por discursos que llevan la marca de la verdad en términos de método y objetivación, como la ciencia. Para explicarme mejor vemos lo que declara Vaihinger:

Vaihinger gives examples of legal, mathematical, practical, heuristic, even epistemological fictions.

An immortal God, the virgin birth, atoms, the materialistic notion of the world, vital force in biology, and an original social contract are all fictions, according to Vaihinger.<sup>7</sup> (Lamarque y Olsen 1994: 186)

¿Dónde están todas estas cosas de las que hablamos, aquí no están, no? La fe y la razón son dos formas de convicción. La fe es como cualquiera creencia que no esté basada en la evidencia y la razón, también definida como la creencia que no puede ser entendida. Pero la

---

<sup>7</sup> También véanse; Hans Vaihinger, *The Philosophy of 'As If'*, trans. C. K. Ogden, London, 1935.

razón es la creencia basada en la evidencia y la lógica. La fe es también vista como cubriendo asuntos en los que la ciencia y la racionalidad son inherentemente incapaces de tratar pero que son reales.

Para poder mostrar lo que quiero decir, seguimos con Descartes y así de nuevo vemos el argumento de las cosas que no vemos y de las que no tenemos constancia pero que están autorizadas por discursos que llevan la marca de la verdad en términos de fe, como el discurso religioso:

Descartes himself did not help matters by arguing that it is only the goodness of a transcendent God that can give any ultimate guarantee that our beliefs about the world are not mere fictions. He could find nothing in beliefs themselves, their vividness, the degree of conviction with which they are held, or whatever, that could provide a guarantee of their truth. The need for God's goodness to guarantee conformity between belief and world has seemed to many a *reduction ad absurdum* of the thought-experiment itself. Even Descartes wavered on the seriousness with which we should take the extreme hypothesis: 'what is true to us' he wrote, 'that someone may make out that the perception whose truth we are so firmly convinced of may appear false to God or an angel, so that it is, absolutely speaking, false? Why should this alleged "absolute falsity" bother us, since we neither believe in it nor have even the smallest suspicion of it?' (Descartes 1984: 103)

But once the hypothesis has been raised, it cannot be shrugged off quite so easily.

Descartes believed in a mind-independent world, he saw truth as correspondence, he held a casual theory of perception, and he believed that ideas are representations of reality. (Lamarque y Olsen 1994: 165)

Cuando la verdad es determinada por fe, no hay criterios objetivos para determinar que una declaración sea verdadera. Lo que quiero decir es que en el caso de la religión, que en términos objetivos plantearía dudas razonables sobre su verdad, nunca es sometida al mismo examen que la literatura, o sea, la ficción y que aún cuando no se asumen esas verdades, tampoco se examinan a fondo, sino que se cambia de tema. Es una idea que explica Rorty también:

When pragmatists or ironists suggest that we do not ask questions about the nature of Truth or Goodness, they do not invoke a theory about the nature of reality or knowledge or man which says that 'there is no such thing' as Truth or Goodness. Nor they have a 'relativistic' or 'subjectivist' theory of Truth or Goodness. They would simply like to change the subject. (Rorty 1982: 34)

Sin duda, hay un paralelismo entre religión y ciencia como discursos que pasan por ser verdaderos pero cuyos hechos no se pueden verificar si no es por la fe o por el conocimiento especializado, teórico:



El hombre de ciencia es el médico-brujo moderno. Puede realizar toda clase de tareas mágicas. Puede decir “hágase la luz” y la luz se produce. Puede mantenernos calientes en invierno y mantener nuestros alimentos fríos en verano. Puede llevarnos por el aire con la misma rapidez que una alfombra mágica de las *Mil y una noches*. Promete exterminar a vuestros enemigos no os exterminarán. Y todo eso lo realiza por medios que son completamente misterios, como no sea usted uno en un millón. Y cuando los autores de misterios le cuentan a usted historias de futuras maravillas, no es usted capaz de decirles si cree en ellas o no cree. (Russell 1967: 167)

Después de ver el asunto de la ciencia, la religión y la fe volvemos a la discusión anterior y vemos cómo las diferencias entre literatura e historia son arbitrarias, dependen de un consenso general y no hay distinciones claras que las expliquen, ni siquiera las que tienen que ver con su objeto. Fijémonos en lo que explica Rama como opinión inversa a la de Sánchez Trincado: “...Hay obras de ficción, pero caen bajo la categoría de “historia” porque tienen como tema no ya relaciones personales de los seres humanos, sino los asuntos públicos.” (Rama 1975: 49)

A mi modo de ver la verdad de la literatura es la de nuestra vida vivida y de algún modo, la historia es la experiencia del historiador. ¿Realmente la historia nos hace revivir el pasado? ¿No es una reconstrucción? ¿Vemos la subjetividad del hombre o sólo encontramos con una verdad limitada de la historia de los historiadores?

Para responder a estas preguntas, hay que intentar establecer la distinción entre distintos conceptos: ficción, verdad, realismo. Tal y como lo plantean Lamarque y Olsen la diferencia entre la ficción y el hecho, o sea, la realidad depende de la concepción de la referencia y la verdad. El hecho se habla con referencia a lo que está, mientras que la ficción se habla con referencia a lo que está inventado. Sin embargo, la concepción de la referencia y verdad es insostenible. Por eso, no hay una diferencia entre la ficción y el hecho en cuanto a la concepción de la referencia. (Lamarque y Olsen 1994: 174) De ese modo, los autores concluyen que la ficción tiene un triple significado: “1) Fiction is whatever is ‘made up’ conceptually or linguistically. 2) Truth is man made conceptually or linguistically. 3) Therefore, truth is just a species of fiction.” (Lamarque y Olsen 1994: 174)

En términos similares se expresa Richard Rorty, quien defiende que la verdad no es algo ‘descubierto’, sino algo ‘hecho’. Según Rorty las frases son los elementos del lenguaje que estamos hablando y el lenguaje, como he explicado en las páginas anteriores, son las creaciones humanas. Y así, la verdad es algo hecho porque todos los lenguajes son hechos, no son descubiertos, y obviamente la verdad es propiedad de la lingüística. (Rorty 1989: 7)

Entonces no existe el mundo real, lo que existe es lo que estamos construyendo, la verdad es una ilusión muy grande, tan grande que la ficción está en todos los lados. (Lamarque y Olsen 1994: 162)

También Nelson Goodman precisa las relaciones entre ficción, verdad y hechos en términos parecidos; Según el autor, tenemos que distinguir la ficción de la verdad, pero no podemos, porque no podemos decir que la ficción es algo inventado; fabricado y la verdad, lo real, es algo descubierto. (Goodman 1978: 91) Goodman también afirma que la ficción no es algo totalmente independiente del mundo 'real': "Worldmaking, as we know it, always starts from worlds already on hand; the making is a remaking." (Goodman 1978: 6)

Ahora vemos la idea de que hay discursos en los que la verdad tiene cabida y otros en los que parece estar fuera de lugar, como ya he sugerido antes, aunque la distinción es, finalmente, arbitraria. Es cierto que algunos autores insisten en que la ciencia descubre la verdad y están en contra de la palabra 'hacer'. Para ellos la realidad y la verdad no es algo que se puede hacer. Piensan que en el concepto del arte no se puede mencionar de la 'realidad'. (Rorty 1989: 3) Pero, Rorty y muchos más están afirman que el mundo, como lo describen en la ciencia, no nos enseña algo ético, ni nos ofrece una comodidad, un consuelo espiritual. Así que la ciencia es una tecnología hecho del ser humano. (Rorty 1989: 3-4)

Explicando que la verdad no es algo descubierto, sino algo hecho, Rorty declara: "Grandes científicos inventan descripciones útiles del mundo para poder controlar que ocurre, como las poetas o políticos inventan otras descripciones para que sirvan para el caso." (Rorty 1989: 4) Del mismo modo, Jeanette Winterson afirma:

Even science, which prides itself on objectivity, depends on both testimony and memory. Scientific theory has to be built up from previous results. Scientists must take into account what others have recorded and what they themselves have recorded previously. Science deduces and infers from past explanations, past explorations, the investigate technique that tests its theory against all known facts. But not all facts are known and what is known is not necessarily a fact." (Winterson 1995: 29)

Los hechos 'reales' no son unos hechos que nos esperan para ser descritos. En el pragmatismo la concepción de la verdad, y la verdad misma son cosas que son hechos; son creaciones del ser humano. La ciencia construye entidades como la literatura de ficción. Entonces, todo lo que expone la ciencia es un artífice humano. Así, como he explicado varias veces no hay una diferencia significativa entre la literatura y la ciencia, ni entre la literatura y la filosofía. Son igualmente creativos. Por último y a modo de conclusión fijémonos en las

palabras de Peter Lamarque y Stein Haugom Olsen: “Fictional and non-fictional discourses are not distinguishable in any fundamental way.” (Lamarque y Olsen 1994: 173)

## 2.2 La verdad de la literatura y la literatura de la verdad

En el siguiente capítulo voy a trabajar ejemplos literarios concretos que se confunden con la historia porque las relaciones entre ficción y realidad, literatura e historia no sólo han sido un lugar de debate en la teoría literaria, sino que los propios textos literarios ofrecen ejemplos de esa discusión. Por ello, voy a dedicar en estas páginas a recorrer algunos ejemplos que muestran este hecho...

Para dar un ejemplo: los modernistas insisten en que sus obras son verdaderas y realistas, a veces, mucho más realistas que las historias de los historiadores. Vemos la famosa obra, *The Art of Fiction*, de Henry James:

As the picture is reality, so the novel is history. That is the only general description (which does it justice) that we may give of the novel. But history also is allowed to represent life; it is not, any more than painting, expected to apologize. The subject matter of fiction is stored up likewise in documents and records, and if it will not give itself away, as they say in California, it must speak with assurance, with the tone of a historian. (James 1948: 5-6)

Henry James afirma, pues, que la literatura existe para representar la vida. La mayoría de los autores dicen que debemos leer las obras con la seriedad de leer una historia real, porque sus obras son tan instructivas como las de historiadores. Para explicarlo mejor, damos un ejemplo y vemos que dice Dickens en el prólogo de *Oliver Twist*:

It is useless to discuss whether the conduct and character of the girl seems natural or unnatural, probable or improbable, right or wrong. IT IS TRUE. Every man who has watched these melancholy shades of life must know it to be so. From the first introduction of that poor wretch, to her laying her bloodstained head upon the robber's breast, there is not a word exaggerated or over wrought. (Dickens 2003: preface)

Dickens explica, también en el prólogo de *Barnaby Rudge*, que sus descripciones son reales:

In the description of the principal outrage (of the Gordon Riots), reference has been had to the best authorities of that time, such as they are; the account given in this Tale, of all the main features of the Riots, is substantially correct.

Mr. Dennis's allusions to the flourishing condition of his trade in those days, have their foundation in Truth, and not in the Author's fancy. Any file of old Newspapers, or odd volume of the Annual Register, will prove this with terrible ease. (Dickens 2005: Preface)

Tanto James como Dickens son escritores del siglo XIX y es algo que debo mencionar porque el siglo XIX es una época en la que las relaciones entre verdad y literatura adquieren una importancia vital. Por ejemplo, en ese momento, vemos los programas de novela realista o en su extremo el programa naturalista, que trata la literatura como si fuera un texto científico. Y aunque en el siglo XIX esa reflexión es muy aguda, las estrategias para hacer pasar el texto literario por verdadero aparecen desde el mismo momento en que nace la literatura moderna. Se ve el recurso del “editor” para explicar que todo lo escrito es verdadero. Sabemos que era algo bastante común, especialmente entre los autores ingleses, escribir el prólogo para declarar lo ‘real.’ Al mismo tiempo, exponían ‘pruebas reales.’ Y esos manuscritos aparecen en novelas modernas tan grandes e importantes como Don Quijote. Conjuntamente otras narrativas anteriores, de suma importancia para la fijación del paradigma de la novela moderna, utilizan estrategias similares: por ejemplo, el Decamerón de Boccaccio utiliza un marco narrativo “histórico”, la peste en Milán, que obliga a un grupo de jóvenes a huir de la ciudad para refugiarse en el campo, donde reunidos y aislados empiezan a contar historias.

Para explicarlo mejor, vemos un ejemplo:

The Editor believes the thing to be a just History of Fact; neither is there any Appearance of Fiction in it: And however thinks, because all such things are dispatch'd, that the Improvement of it, as well to the Diversion, as to the Instruction of Reader, will be the same; and as such, he thinks, without farther Compliment to the World, he does them a great Service in the Publication. (Defoe 1719: Preface)

Ahora fijémonos en la explicación de Lamarque y Olsen sobre la estrategia de los prefacios:

It was common in the eighteenth century for British novelists to write prefaces to their stories claiming that the accounts they presented were true accounts. One such device was to maintain that they had edited and published papers which they had found or which had been left them by real people, and these papers they asserted to be true and instructive. (Lamarque y Olsen 1994: 268)

Hay que añadir algo más: estos autores no querían engañar a sus lectores, solamente necesitaban ser leídos con atención o predisponerlos para que suspendieran su incredulidad;

The point of such ‘editorial’ prefaces is not to fool the reader into believing the story to be true, but rather to underline that these works should be read with the same attitude, with the same attention, and the same *seriousness* as historical accounts and that they deserve this attention for the same reason: they, too, are ultimately true accounts of human life. (Lamarque y Olsen 1994: 268-269)

Esas estrategias son, claro está, maniobras de los autores, quienes deseaban la seriedad, llegar a un compromiso con sus lectores y así con una cosa tan sencilla como usar un prólogo creaban la ilusión de verdad.

En consecuencia vemos que según los autores la historia y la literatura no son muy o tan distintas o como apunta Weber: “Nonfiction could no more chronicle reality than fiction since all forms of writing offer models or versions of reality rather than actual descriptions of it; consequently nonfiction was as inherently “irrealistic” as fiction.” (Weber 1980: 14)

Para concluir el tema seguimos con Weber: “Nonfiction could no more chronicle reality than fiction since all forms of writing offer models or versions of reality rather than actual descriptions of it; consequently nonfiction was as inherently “irrealistic” as fiction.” (Weber 1980: 14)

Del mismo modo, Graham Dunstan Martin defiende que las obras ficticias también contienen la realidad: “never be entirely fictitious in the sense of there being nothing anywhere that corresponds to it in any way: there will indeed always be things that correspond to its every detail, somewhere, in some way. In short, all its constituent parts will be drawn from reality.” (Martin 1982: 229)

También Gallagher y Greenblatt aportan una reflexión similar; “That both literary work and the anthropological (or historical) anecdote are texts, that both are fictions in the sense of things made, that both are shaped by the imagination and by the available resources of narration and description helped make it possible to conjoin them...” (Martin 1982: 31)

Pero, aunque los autores explican o llaman sus obras como ‘reales’ los lectores tienen una tendencia de rehusarlo, si no de una manera, sino de otra. Por ejemplo, los autores esperan o quieren una cosa y otra es lo que hacen los lectores, de modo que las posibilidades son muy variadas: que cosas propuestas como reales se lean como ficticias y que cosas ficticias se lean como reales como se ocurre en Código da Vinci.

Entonces, seguimos con la obra: una obra de ficción que se ha leído como histórica. El autor de la novela presenta todo como hechos, como realidades. Es una novela que ha generado un debate inmenso; me llama la atención la polémica que se ha surgido. El problema está en que es difícil saber qué es lo que es real y, o al revés, especialmente en la película. Hay cierto tipo de gente que porque viene de un libro y porque lo han leído como una novela histórica cree que todo es la verdad. Para muchos de ellos la ficción se ha convertido en realidad. Entonces puedo decir que es muy fácil leer lo literario, es decir el ficticio, como histórico y real.

Al mismo tiempo, sabemos que, en algunas ocasiones, los textos que se llaman ‘historias verdaderas’ también pueden ser irreales o ‘mentiras’ o ‘ficticios’. Cuando las palabras describen las cosas correctamente decimos que esa descripción es verdad. Pero ¿qué es lo que realmente existe? y ¿qué hacemos si una historia verídica contiene detalles inventados? Por ejemplo la historia de Luciano; es una historia real que debemos leer como ficticia porque su autor declara:

‘I have presented lies of all kinds under the guise of truth and reliability.’ ” (Eco 1994: 122)

Fijémonos en otro ejemplo; en la historia de la vida de un hombre ficticio que se presenta como una biografía histórica:

In 1982 the *London Review of Books* featured a lengthy review by the British Germanist J. P. Stern of a new work by Wolfgang Hildesheimer that tells the life of one Andrew Marbot, an unduly forgotten aesthete and art critic of the younger generation of English Romantics who is presumed to have committed suicide in 1830, at the tender age of twenty-nine. A later issue of the same journal published a letter to the editor that begins like this: “Sir: to my dismay, I find that the reviewer of my latest book, *Marbot*, has missed the point of the book: namely the fact that the hero of this biography has never existed. He is purely fictitious...The quotations from his writings, his letters, the letters from Lady Catherine, his diaries etc. are *my own*.” After further stressing his paternity of this impressive brainchild, Hildesheimer adds: “In my view, it speaks for the book that the reviewer has taken Marbot’s existence for granted.” The editor of the *London Review* appended the following reply: “It speaks for the reviewer that the author of the book should take for granted an assumption, on the reviewer’s part, of Marbot’s existence.

This singular imbroglio begins to suggest the uncommon nature of the work in question: the life story of an imaginary person presented in the guise of a historical biography...” (Cohn 1999: 79)

Así que vemos una producción literaria que fue tomado por real.

Entonces como también afirma José María Pozuelo Yvancos con la literatura vemos que los hechos más increíbles pueden acabar verosímiles, y los más creíbles, no obstante, inverosímiles. Como demuestra en un ejemplo incontestable que cito a continuación:

Léase la siguiente columna de Paxto Unzueta, aparecida bajo el título de *Acertijo* (diario *El País*, jueves 12 de diciembre de 1991):

“Entre las noticias que se reproducen a continuación hay una o dos que son falsas. ¿Será capaz el inteligente lector de descubrirlas?

El Cónclave elige Sumo Pontífice a un polaco. Un electricista de Altos Hornos de Vizcaya es nombrado ministro del Interior. Un excursionista derriba de una pedrada un helicóptero del Ejército español valorado en un millón de dólares, cuyo ruido le molestaba. Un cartero cleptómano se lleva un paquete postal a su casa y resulta ser una bomba, que le estalla a su mujer entre las manos. Evita un atentado al descubrir la matrícula de su automóvil en el coche-bomba averiado que ayudaba a retirar de una calle de Zaragoza.

La Real Sociedad contrata a un delantero bosnio-herzegovino y a varios centrocampistas portugueses. El A. de B., en peligro de b. a s. Atraca un furgón de una empresa de seguridad y al salir de la cárcel le ofrecen trabajar como jefe de relaciones públicas de una empresa de seguridad. Don Manuel Fraga Iribarne sale a pescar con el comandante Fidel Castro

Ruz. Un señor que hace unos años vendía el cupón de los ciegos en la esquina declara ante las cámaras de televisión: “Nuestra política consiste en diversificar las inversiones en los diferentes sectores productivos”. Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate se casa con la duquesa de Alba.

La replica del barco con el que Elcano dio la vuelta al mundo se va a pique antes de salir del puerto. Gil y Gil es elegido alcalde de Marbella y anuncia su candidatura a la presencia del Gobierno. El cardenal primado torea en la plaza de Las Ventas, con reses de una ganadería de Salamanca. Un adolescente alemán aterriza con su avioneta en la Plaza Comunista de la de Moscú. El secretario general del Partido Comunista de la Unión Soviética declara al comunismo fuera de la ley. Se descubre que Julio Verne fue un vulgar imitador.

Como declara Pozuelo Yvancos no sólo vemos unas noticias falsas, sino también perdimos nuestra seguridad leyendo un periódico lleno de ‘mentiras’. Entonces como la literatura, las noticias también están en la frontera de lo histórico-real y lo inventado. Y, como he explicado en las páginas anteriores, si leemos todo esto como una novela, o sea, si lo encontramos en un libro, sin duda lo llamamos como ‘ficción’. Grandes autores como Julio Cortázar o Mario Benedetti también han propuesto juegos parecidos. (Pozuelo Yvancos 1993: 15-16-17)

Para sumar todo, de nuevo vemos las ideas importantes: la historia, realidad y la literatura, ficción son discursos contiguos y a veces intercambiables. En las estéticas más recientes y en la teoría literaria reciente esa contigüidad se lleva al extremo, de modo que se entiende la realidad como un discurso cuyo estatuto es equivalente al de la ficción.

En mi opinión, una obra literaria de ficción representa o presenta una vista diferente pero eso no quiere decir que la literatura está llena de mentiras. Es cierto que los acontecimientos de esta vista pertenecen a unos sistemas de realidad. En el movimiento moderno hay pensamientos más extremos: “There is no ‘real world’, what exists is just what is constructed, truth is an illusion, fiction is everywhere.” (Lamarque y Olsen 1994: 162)

O en palabras de Richard Rorty “How would it be different if everything were a dream? How would it be different if it were all *made up*? How would it be different if there were nothing there to be represented? How does having knowledge differ from making poems and telling stories?” (Rorty 1982: 128)

Las palabras de Rorty me acuerdan la frase de Edgar Allan Poe: “All that we see or seem is a dream within a dream.” Necesito añadir que esa idea de confusión realidad/ficción no es sólo un “descubrimiento” postmoderno, sino que aparece en las obras de autores clásicos como Poe y los que vamos a ver en las siguientes líneas.

Conforme a estas citas puedo añadir; si no tienes bastante imaginación para ver la realidad, entonces no existe la realidad.

Fijémonos en la famosa frase de Nietzsche: “Truths are illusions of which one has forgotten that they are illusions.” (Nietzsche 1909: 180)

Una afirmación que se asemeja mucho a la de Azorín: “No hay más realidad que la imagen ni más vida que la conciencia. No importa –con tal de que sea intensa- que la realidad interna no acople con la externa. El error y la verdad son indiferentes. La imagen lo es todo.”

Sabemos que las palabras de Rorty vienen de Descartes; Descartes en su *Meditaciones* defiende que todas nuestras creencias sobre la vida pueden ser falsas. La cosa que se llama ‘el mundo’ puede ser una pura invención o ilusión.<sup>8</sup> Félix Martínez Bonati también explica que todo nuestro saber cotidiano puede ser falso:

Lo que sabemos de los entes que cotidianamente nos rodean es, como dije, apropiado a ellos, pero sólo en tanto son parte del mundo ordinariamente vivido y sólo tal como en él se dan. Bien puede ocurrir que la realidad de la cosa se revele de súbito como muy diferente de nuestra experiencia ordinaria. Más aún, tal vez sea teóricamente posible que todo nuestro saber cotidiano sea “falso” desde el punto de vista de una ciencia completa. No obstante, ese “engañoso” mundo concreto será siempre el mundo en que vivimos, la realidad para nosotros. Y ése es el mundo que evocan las palabras no técnicas de la lengua, que son los elementos de los textos literarios. En este saber cotidiano tiene el poeta su materia, cuya naturaleza debe respetar, según Aristóteles, si es necesario a costa de la verdad (científica), pues “más vale imposibilidad creíble que posibilidad increíble. (Bonati 1992: 141)

La ficción corrompe el orden supuesto de la realidad, lo pone en duda; lo real choca con la ficción, poniendo en entredicho la verosimilitud. Acaso los conceptos de verosimilitud e inverosimilitud ¿no son finalmente los que cuentan, como dice Aristóteles, mucho más que los de realidad y ficción?

Sabemos que esa idea empieza con Aristóteles; él explica que “el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa: la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro, lo que podría suceder.” (Pozuelo Yvancos 1993: 58)

En otras palabras, la literatura de ficción nos invita a imaginar posibilidades, podemos pensar en no sólo lo que el caso es, sino también lo que el caso puede ser. Podemos ver, no sólo como actúan los humanos, sino también como pueden actuar,<sup>9</sup> y en consecuencia “la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular.” (Aristóteles 1451b: 57)

---

<sup>8</sup> Al mismo tiempo Descartes cree que se puede distinguir lo real de lo ficticio a través del raciocinio, lo que es uno de los pilares del pensamiento moderno y también una de las ideas que en la postmodernidad se han rechazado de plano.

<sup>9</sup> “While history describes the thing that has been fiction describes a kind of thing that might be. Hence poetry (that is, what is made or fiction) is something more philosophic and of graver import than history, since its statements are of the nature rather of universals, whereas those of history are singulars. By a universal statement I mean one as to what such or such a kind of man will probably or necessarily say or do.” Aristotle, *Poetics*, ed. Ingram Bywater (on the Art of Poetry), Oxford, 1920, p. 84.



Veamos cómo se articulan esas ideas en caoss concretos, por ejemplo el tratamiento literario de episodios históricos, como las batallas. En opinión de Cohn:

After any battle the two sides nearly always describe it in quite contradictory ways, in every description of a battle there is a necessary lie... Question a month or two later a man who was in the battle, and you will no longer feel in his account the raw, vital material that was there before, but he will answer according to the reports. Only fiction is able to create the impression of presenting historical events at the moment they happen. (Cohn 1999: 152)

El caso más famoso de batalla que resulta más real.... es el Guerra y Paz... y el cruce de elementos ficticios y reales no puede ser más claro:

“In *War and Peace* the story of Pierre and Natasha is a fictional story about fictional characters, but the Russia of *War and Peace* is the real Russia, and the war against Napoleon is the real war against the real Napoleon.” (Searle 1979: 72)

Entonces, podemos decir que la narración ficticia de los acontecimientos históricos se acerca a la realidad más que cualquier texto histórico. El novelista puede tener éxito en que el historiador fracasa; narrar el pasado sinceramente.

Fijémonos en las palabras de Derrida: “Any writing of history would involve general repeatable or meaningful concepts: history would, therefore, always miss the historicity of the event. Once the event was historically represented it would become part of the writing of history and lose its temporal specificity.” (Derrida 1978: 61)

Es que nosotros producimos nuestra realidad con nuestras maneras: nuestros pensamientos, nuestras maneras de decir y de mostrar; somos nosotros quienes damos la forma, y no sólo damos la forma, sino también el sentido y el valor. Entonces fabricamos nuestras verdades, y cuando estamos escribiendo algo, eso ya es nuestra creación. En la novela histórica, generalmente, el material de la obra es la sociedad o por lo menos la obra transcurre en la sociedad. En consecuencia: “Literature is not, however, simply a medium for the expression of historical knowledge. It is an active part of a particular historical moment.” (Brannigan 1998: 3)

Porque con la ayuda de la literatura también podemos tener una idea sobre una época o una civilización. Entonces ¿de qué se acusa la literatura si construye o explica una cultura?

Afirmando las citas dadas Jean Howard declara que la literatura es un agente en la construcción de la sensación de la realidad en las culturas. (Howard 1986: 25)

Hasta ahora he puesto ejemplos y explicado, sobre todo, cómo la literatura puede leerse como verdad (historia) y ahora voy a explicar cómo la verdad (historia) puede leerse como literatura. La historia nace con el hombre. Ante la posibilidad del olvido el hombre

necesitaba escribir la historia. Entonces el historiador está forzado a aplicar los recursos de la ficción. Y sólo por llamarla historia lo declaramos ‘verdadera’ aunque no tenemos ningún medio para verificarla. ¿Son testigos verdaderos o imaginarios? ¿Son reportistas o inventores?

Vemos que dice Ricoeur sobre la historia:

La historia es realmente el reino de lo inexacto. La historia quiere ser objetiva y no puede serlo. Quiere hacer revivir, y no puede hacer más que reconstruir. Quiere hacer las cosas contemporáneas, pero al mismo tiempo necesita restituir la distancia y la profundidad del alejamiento histórico. (Ricoeur 1990: 71)

Desde un punto de vista la verdad absoluta es simplemente inexistente y según Ricoeur la historia universal tampoco existe porque en historia contamos la historia de historias, y justamente vemos la semejanza del literario al enfoque histórico. Además es algo sabido que la realidad percibida es engañosa porque cada persona tiene su propia manera de recibirla. (Ricoeur 1999: 290) Según Ricoeur “la historia es una búsqueda.” (Ricoeur 1990: 26) El historiador lleva la historia como la verdad, y con esa verdad desea explicar o comprender los hombres. Pero, el arte, o sea, la literatura ¿no hace lo mismo?

Ricoeur, llamando la historia como la mentira, y de nuevo, exponiendo la inexistencia de la verdad absoluta, explica lo siguiente: “Queremos que la verdad se dé en singular, no sólo en su definición formal, sino en sus obras. Nos gustaría que hubiera un sentido total, que fuera como la figura significativa que totalizara toda nuestra actividad cultural.” (Ricoeur 1990: 155) Los historiadores hacen “una realidad más real que lo real” (Ricoeur 1990: 137) y así no hacen algo más que imaginar o soñar, y eso, obviamente, no tiene mucha diferencia de la literatura.

Así, una y otra vez vemos que la historia y la literatura son discursos parecidos; no hay una diferencia tan grande e importante entre lo ‘real’ de la historia y la ‘ficción’ de la literatura. Vemos como lo afirman Hayden White y L. Gossman: “Literature did not simply ‘borrow from’, or reflect the writing of history; as many writers have shown, history writing itself was profoundly ‘literary’, employing all those features of narrative, metaphor and dramatization which characterized more overtly literary texts.”<sup>10</sup> (Colebrook 1997: 13)

Es obvio que la literatura es un mundo inserta en ‘el mundo real’. El mundo ficticio crece con nuestro mundo, o mejor dicho, ‘el mundo real’ se da algunas cosas al mundo ficticio como apoyo. En palabras de Ricoeur: “El arte mismo encierra verdad. La misma imaginación tiene su verdad, que conocen muy bien tanto el novelista como su lector...”

---

<sup>10</sup>También, véase: Hayden White, *The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, John Hopkins, 1987. L. Gossman, ‘History as decipherment: Romantic historiography and the discovery of the other’, *New Literary History*, 1986, pp. 23-57.

(Ricoeur 1990: 153), o dicho de otro modo, no tenemos que alejarnos de la necesidad de contar cuentos para explicarnos tal como para describir la realidad. (Wicker 1975: 46-47)

Fijémonos en las palabras de Claire Colebrook:

Representation is, for de Certeau, a hardening of the meanderings and arbitrary inventiveness of everyday life. How, then, can representation avoid this 'losing sight' of reality? A representation which did not present itself as an adequate ordering of the real would not be a re-presentation at all. (Colebrook 1997: 123)

Entonces, necesito preguntar; el mundo real ¿cómo puede estar en contra del mundo literario, si se parecen tanto? La respuesta obviamente es que no es posible, pues se ha expuesto cómo acerca la literatura a la realidad, la relación armónica de dos géneros: la historia y la literatura. No son contradicciones o términos opuestos. En cualquier caso, la consideración de la historia como discurso y su estatuto han sido reconsideradas desde tendencias teóricas en las que voy a centrar en la sección siguiente.

### 2.3 El nuevo historicismo y el materialismo cultural



To what extent power should be put in the people's hands?  
Whatever the cost may be, we must take over control of the child's mind...

Antes de entrar en el análisis de las relaciones literatura/historia en la novela *Ince Memed* y para concluir las consideraciones teóricas sobre este punto, me parece indispensable proporcionar un marco de trabajo claro sobre el nuevo historicismo, el cultural materialismo, la invención de la tradición y el nacionalismo. Todos ellos son corrientes que han redefinido el estatuto de literatura e historia y que permiten abordar esta temática desde posiciones innovadoras que utilizaré en la aproximación a mi objeto de estudio.

La aportación fundamental del nuevo historicismo y el cultural materialismo es la afirmación de que no podemos separar la literatura de las otras ciencias. Ambos defienden que la literatura tiene efectos muy importantes en la historia y viceversa.

El nuevo historicismo es una nueva tendencia de los estudios literarios que asume la empresa de transformar radicalmente los contenidos y las formas del discurso de la historia. (Penedo y Pontón 1998: 7): “La consideración textualista de la historia implica que el pasado no está formado por hechos; sino por las huellas textuales de esos hechos; o, más bien, por las

huellas que la sociedad ha procurado enviar hacia el futuro, para preservar una imagen determinada de sí misma.” (Penedo y Pontón 1998: 14) El nuevo historicismo no sólo muestra que “la vida incide en la literatura, sino que la literatura misma colabora en la creación del pasado, al configurar en sus propios términos una experiencia colectiva objeto de transacción social.” (Penedo y Pontón 1998: 16)

Ciertamente el nuevo historicismo no está solo, ideas como el Marxismo y la crítica feminista también están en la misma tendencia. (Colebrook 1997: 35) Sabemos que muchas tendencias teóricas anteriores suponían que los textos tienen un significado universal, mientras que el nuevo historicismo y el cultural materialismo tienden a leer los textos literarios como productos de las condiciones históricas. (Brannigan 1998: 3)

Vemos como empieza y que es el nuevo historicismo: Surge en 1983, aglutinando a varios críticos literarios, historiadores, antropólogos, etc. Fue Greenblatt quien dio nombre a esa nueva tendencia: el nuevo historicismo. Hicieron un trabajo significativo sobre el Renacimiento y lo fortalecieron con las publicaciones. Con la ayuda de la Universidad de California, Berkeley lo avanzaron y estimularon. Así, mostraron la historia, y que parte se juega, en los estudios literarios. Sin embargo había gente que no estaba contenta con el nombre ‘nuevo historicismo’.

Según Veenser, en su ensayo de 1989, las características del Nuevo Historicismo son:

that every expressive act is embedded in a network of material practices;  
that every act of unmasking, critique, and opposition uses the tools it condemns and risks falling prey to the practice it exposes;  
that literary and non literary “texts” circulate inseparably;  
that no discourse, imaginative or archival, gives access to unchanging truths nor expresses inalterable human nature;  
finally...that a critical method and a language adequate to describe culture under capitalism participate in the economy they describe.<sup>11</sup> (Brannigan 1998: 71)

Ahora, vemos que significa la literatura en el Nuevo Historicismo y en el Cultural Materialismo: Como el Nuevo Historicismo el Cultural Materialismo también se acerca a la relación entre el texto y contexto. Las dos tendencias dan un nuevo enfoque a los textos; para ellos todos los textos son un vehículo de los políticos mientras que se actúan de mediador, transmiten formaciones sociales, políticas y culturales. Nuevo historiadores y cultural materialistas leen el contexto histórico de los documentos clínicos, delitos, anécdotas, hasta los textos de la etnología y antropología y por supuesto, los textos literarios. Y cuando

---

<sup>11</sup> También véase: H. Aram Veenser, *The New Historicism*, Routledge, London, 1989.

empezaron a acercarlas así, vieron que la diferencia entre la literatura y la historia disminuía. (Brannigan 1998: 3)

El nuevo historicismo se puede entender como una complicación de las versiones de la práctica histórica, y en el que las historias que contamos del pasado reflejan las historias que queremos contar en el presente, ahora.

Para unos filósofos importantes del historicismo, como Vico, Schleiermacher y Dilthey, el pasado no consta de unos hechos objetivos, relacionados con otros hechos que se utilizaron para contar la historia del pasado. Así que, el pasado es, o sea, era, expresivo más que objetivo y al mismo tiempo expresivo tal como un texto literario. Los historiadores entienden al pasado como una narración y en consecuencia relatan el pasado, hacen el comentario. Para ellos el pasado se puede significar muchas cosas, tienen miles de posibilidades. Por lo tanto lo que debe hacer o lo que hace el historiador no es sólo ‘encontrar’ los hechos, sino también, interpretar y examinarlos críticamente en la manera de que una sociedad construye su archivo, registro, documento y su historia. (Brannigan 1998: 3)

Uno de los argumentos que el nuevo historicismo plantea es que las identidades son ficciones que han sido adaptadas y formuladas en las narraciones e interpretaciones y así mismo se han sido adaptando en respuesta a y como una manera de interactuar con las condiciones históricas. No hay identidades naturales, inalterables o verdades, no existen... (Brannigan 1998: 61)

Si el nuevo historicismo quería estar en contra de los pensamientos anteriores sobre la literatura exponiendo una nueva vía en relación con la historia y política se puede decir que ha tenido demasiado éxito. El Nuevo Historicismo ha tenido éxito superando las diferencias entre las disciplinas académicas. Leer o utilizar la literatura como una fuente para el pasado y leer las relaciones de las sociedades y culturas del pasado es lo que hace el Nuevo Historicismo. Por encima de todo, ha logrado relacionar la literatura con la historia, utilizando el contexto histórico de los textos literarios y fijando en el papel que juega la literatura en la estructura de una cultura. (Brannigan 1998: 80-81) Y en consecuencia, para el Nuevo Historicismo, “Literary texts do not just make sense of the world when examined in historical context; they also serve a particular function in persuading people of a particular view.” (Brannigan 1998: 60)

Así con el nuevo historicismo podemos aplicar un intertextualismo y podemos relacionar los textos literarios con los textos históricos y políticos. Además, es obvio que, podemos utilizar el nuevo historicismo para articular trabajos interdisciplinarios, pues desdibuja la distinción entre la historia y las ciencias sociales y acepta leer los textos literarios como los textos históricos.

En el caso del materialismo cultural, su aportación fundamental es la comprensión de literatura e historia como artefactos culturales. En un nivel muy básico el materialismo cultural es equivalente al nuevo historicismo, porque ambos interpretan los textos literarios como artefactos históricos y culturales. Como han explicado Jonathan Dollimore y Alan Sinfield en *Political Shakespeare* en 1985, el cultural materialismo estudia la implicación, la insinuación y la relevancia de los textos literarios en la historia y por consecuencia es un acercamiento histórico a la literatura. (Brannigan 1998: 94)

Tanto el Nuevo Historicismo como el Cultural Materialismo: están renovando nuestra imagen del pasado. El Nuevo Historicismo intenta mostrar que cada época tiene su propia base y esquema conceptual e ideológico. La gente no ha podido entender los conceptos como el individualismo, Dios, la realidad como entendemos ahora. Mientras el Materialismo Cultural quiere mostrar que el sistema político e ideológico controla las imágenes y textos del pasado para sus propios intereses. Y en consecuencia estas imágenes o textos se pueden interpretar, cada persona tiene su propia manera de ver, perspectiva. (Brannigan 1998: 119)

El Nuevo Historicismo no consiste solamente leer la literatura en sus contextos históricos. Como he mencionado antes, también tiene que ver con la influencia del poder, la ideología, la manera de la representación y mucho más. Con lo que nos expone vemos como la literatura se relaciona con todos los tipos de textos. (Brannigan 1998: 151) Según Brannigan el Nuevo Historicismo es la tendencia más importante de vuelta a la historia en los estudios literarios. Además revela los textos literarios como actos políticos y acontecimientos históricos. Nos permita construir una historia política con los textos literarios, nos explica como un texto une con los otros. (Brannigan 1998: 153)

Claire Colebrook explica que los textos no sólo reflejan, sino también producen las condiciones sociales, además son valiosos cuando las revelan. Son soluciones, definiciones y determinaciones para las condiciones intolerables. Son partes de la cultura que es en sí misma como un texto. En consecuencia todas estas teorías muestran una relación entre la historia y el texto.

Entonces no se puede lograr una verdad última o una realidad definitiva de la historia. Como cada historiador tiene su propia posición histórica, su trabajo siempre condena a delimitar. No podemos utilizar la historia para llevarnos a una realidad decisiva. (Colebrook 1997: 22-23)

Cuando miramos a nuestra cultura con más atención podemos entender que es imposible estudiarla sin el concepto de la literatura. Como declara Colebrook el Nuevo Historicismo no sólo nos ha mostrado que los textos ‘reales’ como historia, ciencia, reportaje están en

negociaciones con la representación literaria, sino también esa representación, es decir el texto literario, es también tiene mucho que ver con lo real, político y el poder. (Colebrook 1997: 208)

Paul Ricoeur también está de acuerdo, y explica la semejanza entre la ficción y la historia: para él es innecesario sorprender mirando a la similitud entre la literatura y la historia:

The largest part of our information about events in the world is, in fact, owing to knowledge through hearsay. In this way the act-if not the art- of narrating or recounting is part of the symbolic mediations of action that I have related to the preunderstanding of the narrative field, which I placed under the title of mimesis. (Ricoeur 1985: 156-157)

Así que podemos decir que para Ricoeur todas las artes de la narración utilizan estrategias similares:

The reconstitution of the narrative field is possible only insofar as the configuring operations in both domains can be measured by the same standard. For me, this standard has been employment. In this respect, it is not surprising that we have rediscovered in fictional narrative the same configuring operation that historical explanation was confronted with...In this sense, we have simply returned to literature what history had borrowed from it. (Ricoeur 1985: 156-157)

## **2.4 El cuento de la historia: when story becomes history**

Hasta aquí he expuesto las bases del Nuevo Historicismo y el Materialismo Cultural. Así hemos visto que una obra –literaria- debe ser considerada como el producto de una época, lugar y desde todas las circunstancias, más que una mera creación de su autor. Además según el nuevo historicismo hay que entender la obra desde su contexto histórico, y comprender la historia a través de la literatura.

Entonces, ahora voy a hablar de la historia desde ese punto de vista con ejemplos y concreciones.

Si las narraciones son productos del lenguaje, entonces todo es posible en el mundo de las palabras utilizadas, tal vez el relato no tiene un lugar en el mundo ‘real’ pero acaso ocurre en su propio mundo, en el mundo de la literatura, de las palabras. (Nash 1994: 210 y 212)

A lo mejor no ocurren exactamente las mismas cosas que escriben en una novela pero, es cierto pueden ocurrir, o por lo menos, obviamente, puede ocurrir algo parecido. Innegablemente la literatura de ficción viene de ‘la vida real’. Para explicarlo mejor fijémonos



en el ejemplo de Graham Dunstan Martin: "...there is no Castle, no library of Babel, no Yossarian, and no configuration of events such as is described in *Catch 22*. But there are certainly events in the world that are like them; and these events are the referents of these works of fiction." (Martin 1982: 223)

Miramos al otro ejemplo que acepta 'la realidad' de un texto ficticio:

"Urmson recognizes that some genuinely fictional sentences have truth-value: he gives the example 'There was...many years ago a little girl who lived with her grandmother on the edge of a large forest', which he admits might just turn out to be true."<sup>12</sup>(Lamarque y Olsen 1994: 59)

La realidad parece a una caja china, una caja que contiene innumerables cajones en su interior...Entonces, acaso, no hay una realidad definitiva... Pero, ¿cuál es el precio que el autor ha de pagar por escribir una historia lógica o mejor dicho verdadera, o sea, algo que puede ser real? Y ¿cuál es el precio que el autor debe pagar por escribir una obra un poco más extravagante o ficticia?

Si los historiadores no pueden reflejar la realidad con un lenguaje suficiente o bastante adecuado es cierto que el acto de escribir queda en manos de los novelistas. Y acaso la novela histórica ¿no nace de la necesidad mencionada? Cuando estamos leyendo un texto histórico ¿podemos fácilmente decir que ya hemos llegado al final de la nuestra búsqueda? ¿Podemos llamarlo "verdad" con facilidad? Según Paul Ricoeur, "no puede realizarse ninguna descripción definitiva de un acontecimiento del pasado" (Ricoeur 1999: 91). Así que la historia del historiador tampoco puede ser totalmente real.

Vemos la explicación del autor:

...ésta describe un acontecimiento A haciendo referencia a un acontecimiento futuro B que no podía conocerse en el momento en el que se produjo A. Ni siquiera un testigo ideal podría haber dicho en 1789, por ejemplo, que estaba comenzando la Revolución Francesa. Tampoco podría decir, en 1715, que acababa de nacer el autor de *El sobrino de Rameau*. (Ricoeur 1999: 90)

Hayden White apunta unas reflexiones similares:

Los grandes libros en el campo de la historia de la historiografía, los trabajos de Ranke, Tocqueville, Burkhardt, Huizinga, Meinecke o Braudel, no ponen punto final al debate histórico, no nos dan la sensación de que ahora sabemos cómo fueron las cosas de hecho en el pasado y que por fin hemos alcanzado la claridad. (White 2003: 141 y 158- 165 y 173)

---

<sup>12</sup> También véase: J. O. Urmson, 'Fiction', *American Philosophical Quarterly*, 13, 1976, p. 155.

El autor sigue con la siguiente, rechazando la “realidad o claridad” de los textos históricos:

Por el contrario, estos libros han probado ser los más poderosos estímulos para la producción de más escritos; su efecto consiste en hacernos extraño el pasado, en lugar de situarlo sobre un pedestal en un museo historiográfico para que podamos inspeccionarlo desde todas las perspectivas posibles. (White 2003: 141 y 158- 165 y 173)

Cuando estamos leyendo un texto, no solo para los textos literarios sino también para los textos históricos, puedo decir que tenemos un mundo nuevo, un mundo que esta creciendo en cada página, en cada minuto. La narración, en ambos textos, representa el ojo de una camera. Fijémonos en las siguientes palabras: "In the cities a whole new culture evolved. The historian is again tempted to begin with literary sources." (Graham y Labanyi 1995: 86)

Entonces, si la literatura es una creación, en la historia también, vemos una creación de una sociedad nueva. Porque, sabemos que, para reconstruir el pasado histórico, a veces se necesita inventar el pasado. Quienes desean ser engañados siempre pueden creer que la historia solamente habla de hechos reales. La relación entre pasado, presente y futuro puede ser de reinterpretación.

Los pensadores del nuevo historicismo ¿no tienen razón cuando explican la importancia del poder? Cada historiador acaso escribe como piensa, o como quiere el gobierno, o sea, como es necesaria dadas las circunstancias de la época... Fijémonos en el texto de Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, citado en el *Nuevo Historicismo*:

Los textos resultan afectados por una forma específica de poder, poder localizado en principio en instituciones concretas-la corte, la iglesia, la administración colonial, el modelo patriarcal de la familia- y difundido a través de estructuras ideológicas de significación, modos de expresión características y modelos narrativos recurrentes.” (Penedo y Pontón 1998: 17)

De este modo es imprescindible continuar con las preguntas siguientes: ¿Qué es el pasado?... ¿Un exilio interno e infinito o el único reino del personaje? Y ¿qué es el pasado cuando alguien puede cambiar, o sea, controlarlo? ¿Qué es la memoria? ¿Qué cuesta el reinado del olvido? ¿Qué significa renovar el pasado? ¿Es la espera de recobrar algún paraíso perdido? La renovación del pasado, ¿no se plantea una rememoración? La rememoración, la restauración de la historia de olvido de la naturaleza en el concepto y en el sujeto... Reproducir, reformular, reconstruir, rehacer, reescribir, rememorar, renacer; renovar: algo que necesita ser mirada nuevamente. De ver y de verse... Ver lo que se vive, y lo vivido, verse viviendo... Entonces, la memoria nos ofrece un archivo imperfecto.

Ahora bien, vemos la intervención del poder en los relatos históricos. Es algo sabido que el poder juega un papel bastante importante en la historia, lo vemos con unos ejemplos: Creemos en las elecciones, en cada país lo tenemos, y pensamos que es algo justo, pero ¿qué pasa si el resultado no va a cambiar en ninguna circunstancia?

“Elections were just part of the constitutional fiction as, in practice, the Interior Minister (Ministro de la Gobernacion) manipulated the results so that the governments always obtained a working majority.” (Mar-Molinero y Angel Smith 1996: 120)

Si el historiador no puede escribir lo que quiera, cuando no se permiten pensar o explicar lo que realmente piensa ¿cómo podemos creer en los textos?

The supply of food was influenced by political considerations. The provision of ‘supplementary rations’, which could mean the difference between life and death, was controlled by a local board made up of the mayor (usually a local industrialist or landowner), the parish priest, and the local head of the party. ‘Acceptable behavior’ would be required before extra rations were dished out. (Graham y Labanyi 1995: 180-181)

Si el gobierno puede controlar hasta la comida ¿que esperamos? No es obvio que van a hacer todo, van a aceptar todo para poder vivir.

Se ve, también, ejemplos de control de la educación y la cultura cuyas manifestaciones extremas son la propaganda y la censura. El hombre, claramente, no es una pantalla, no se puede limpiar y reescribir algo nuevo, pero aun, el sistema hace algo parecido. (Graham y Labanyi 1995: 242)

Y si el gobierno tenía, y tiene, el control de la educación y de la cultura entonces se puede decir que lo que consumimos, cuando vemos las noticias, son las fantasmas, o sea, fantasías.

Seguimos con la censura: Desde 1936 hasta 1951 era bastante difícil separar la propaganda de la censura, porque había censura en el nombre de la propaganda. Además, sabemos que con la censura no sólo han cortado unas partes de los textos, sino también lo han reescrito, añadiendo cosas totalmente nuevas, diferentes... (Graham y Labanyi 1995: 207)

Con los medios de comunicación la ideología se puede estandarizar, homogeneizar y transformar a los efectos del gobierno y el interés privado. (Hobsbawm 1990: 141)

Afirmémonos con otro ejemplo de la censura y así vemos como el gobierno puede cambiar la realidad:

“From Partridge to Shepherd and Illingworth, royal cartoons were restricted to tableaux, congratulating members of the royal family on successful imperial tours, hailing the House of Windsor, or mourning the death of a sovereign. Significantly, when Low tried to publish a cartoon in 1936 which was critical of the monarchy at the time of the abdication, no newspapers in London would accept it. For editors and reporters, like cartoonists, remained deferential, as the gentleman’s

agreement among the press lords at the time of the abdication eloquently illustrated. In the same way, newspaper photographs, like newsreel films, were carefully edited. After the coronation of George VI, the earl marshal and the archbishop of Canterbury were empowered to edit 'anything which may be considered unsuitable for the public at large to see.' Likewise, in 1948, when Harold Nicolson was invited to write the public life of George V, he was explicitly asked to 'omit things and incidents which were discreditable to the royal family.'" (Hobsbawm y Ranger 1983: 141-142)

Continuamos con la ocultación de la verdad; pensamos en la Guerra Civil: Sabemos que se han hecho bastante estudios e investigaciones sobre la Guerra Civil. Las víctimas explicaron cosas importantes; cosas que ignoraban, pero, acaso, ¿sabemos suficiente sobre la brutalidad? Por supuesto, sabemos que, se han hecho miles de ejecuciones, pero como las víctimas no quieren recordar el pasado 'real', o las personas que lo recordaban ya no viven, nunca podemos saber la realidad; es decir el número correcto de los muertos, porque no se tomó nota, no hay documentos escritos. (Mar-Molinero y Angel Smith 1996: 157)

Quiero seguir con mi propio país. En Turquía en el 12 de septiembre de 1980 las fuerzas armadas hicieron un golpe. Los resultados fueron bastante fuertes. Se prohibieron 937 películas 'inconvenientes', se cerraron 23 mil 677 asociaciones, los periódicos no pudieron publicar nada por 300 días, se despidieron del trabajo más de treinta mil personas, atacaron a cientos de periodistas, destruyeron toneladas de periódicos y revistas y ejecutaron a muchas personas. En las ejecuciones hay algo delicado. Uno de ellos, Erdal Eren, según algunas fuentes, tenía 17 años y como sabemos, normalmente es prohibido ejecutar a alguien menos de edad 18, pero han cambiado su edad para poder matarle.

Y dadas las circunstancias; ¿se puede hablar de una objetividad o de una realidad verdadera? La mentira empieza a través de ser útil o respecto a apologética política, acaso con el miedo... En unas épocas difíciles, la historia del hombre parece identificarse con la historia del poder. Es obvio que durante toda la historia del ser humano se ve problemas de interpretación histórica. La historia no equivale a la memoria: la memoria es la vida, pero la historia es la reconstrucción de algo pasado y es incompleto. (Nora 1989: 7 y 25)

Es algo reconocido que la memoria humana no es como el ordenador, no es un disco duro, no es algo tan fiable; puede fracasar completamente o puede estar influido fácilmente por diferentes factores. Así, el pasado se puede cambiar. (Lowenthal 1985: 193 y 210)

¿Son tan confiables las pruebas? ¿Podemos aceptarlas sin dudar? Y si no, ¿qué se puede hacer? ¿Cómo se puede confiar en el 'documento histórico'? (Veeser 1989: 4)

Además si se escribe la historia para satisfacer el ego nacional ¿cómo podemos creer en estos archivos?

“The “national” histories of the Balkan states were written mainly after they attained independence in 1878 and, naturally, did not reflect actual events; they were, instead, subjective reinterpretations of the past aimed at gratifying the national ego.” (Karpát 2001: 320)

Para finalizar puedo decir que sabemos muy poco del pasado ‘real’ y ajustadamente, del presente...

Justamente, en razón de los motivos mencionados, a veces, el novelista puede hacer lo que el historiador no puede. El novelista puede narrar el pasado sinceramente o al menos, con unas limitaciones distintas a las que padece el historiador. El novelista no tiene las limitaciones de sumisión al poder que puede tener el historiador, pero aún, sus tareas se parecen.

Continuamos con las ideas de Aristóteles, Hayden White y W. B. Gallie y vemos la similitud entre la historia y la ficción. Como hemos visto en las páginas anteriores para ellos las obras históricas se han escritas astutamente como una obra de ficción. La trama utilizada es parecida. (Cohn 1999: 113)

Seguimos con la semejanza de ambos géneros y vemos lo que declara Hayden White:

“Readers of histories and novels can hardly fail to be struck by the similarities. There are many histories that could pass for novels, and many novels that could pass for histories, considered in purely formal (or I should say formalist) terms. Viewed simply as verbal artifacts histories and novels are indistinguishable from one another.”<sup>13</sup> (Cohn 1999: 113-114)

Según Arnold Toynbee la selección, el arreglo y la presentación de los hechos son las técnicas de la ficción. Y Ronald Sukenick, afirmando las palabras de Toynbee dice todas las experiencias que tenemos, las versiones de la realidad, son la naturaleza de la ficción. E. L. Doctorow y Wlad Godzich también están de acuerdos con los otros pensadores y aseguran la similitud de la historia y literatura: No existe ficción o no ficción; sólo existe la narración. Y si una narración nos da una información confiable; es la literatura. Sumando todo eso, Hayden White declara que la historia es una ficción verbal. (Cohn 1999: 8)

Volvemos de nuevo a los orígenes de la historia y la novela y aceptamos “en un primer momento la historia y la novela atienden indistintamente el gusto por la ficción, por la curiosidad simple, sin ulterioridades científicas, estéticas, o de acción, que turben esa pueril necesidad.” (Rama 1975: 12)

---

<sup>13</sup>También, véase; Hayden White, *Tropics of discourse*, pp. 121-122.

“Primero la historia, y después la novela, ingresan en el seno de la literatura y con diversa fortuna son considerados géneros literarios, un tanto en la penumbra ante el éxito de la poesía y el teatro.” (Rama 1975: 12)

Carlos M. Rama utilizando la conocida declaración de Aristóteles<sup>14</sup> explica la historia, igual que la novela, surge de la epopeya. (Rama 1975: 13) Según Toynbee no sólo la literatura o el drama, sino también la historia viene de la mitología:

“Esta es una forma particular de comprensión y de expresión donde-lo mismo que en los cuentos de hadas que gustan los niños, y en los sueños de los adultos mundanos, la línea de demarcación entre lo real y la imaginación no ha sido trazada. Se ha dicho, por ejemplo, de “La Ilíada”, que aquel que emprenda su lectura como un relato histórico, allí encontrará la ficción y en revancha, que aquel que la lea como una leyenda, allí encuentra la historia.”<sup>15</sup> (Rama 1975: 13)

Confirmando todo, Rama dice que ‘la historia es una novela entretenida.’ (Rama 1975: 14) Para él la novela histórica surge en los primeros años del siglo XIX. El autor subraya y afirma esa idea con unos ejemplos; Chateaubriand publicó su libro *El genio del cristianismo* en 1802, y un poco más tarde publicó *Los mártires*. Mientras en Inglaterra, en los años 1820, se ve *Ivanhoe* de Walter Scott. En la obra mencionada había información histórica, exotismo, atención a lo exterior, evocación de civilizaciones lejanas y de sociedades diferentes, sentimientos generales, la colectividad, la historia central...Y así surge un nuevo género: la novela histórica. (Rama 1975: 14) En la novela histórica estamos frente a lo que Goethe llamaba *imaginación para la verdad de lo real*. (Rama 1975: 22)

El autor explica que a mediados del siglo pasado la historia vuelve a la literatura y utiliza elementos literarios. (Rama 1975: 22)

Burckhardt, también, borra la diferencia de los géneros expresando:

“Para mí la historia es, en una gran medida, poesía; constituye una serie de las más bellas y pintorescas composiciones.” (Rama 1975: 22)

Carlyle decía lo mismo (Rama 1975: 22):

“Considérese todo lo que se encierra en esa sola palabra: pasado. ¡Qué significado tan patético, tan sagrado, tan poético, en todos sentidos, está en ella implicado! ¡Un significado que va haciéndose más evidente cuanto más retrocedemos, en el tiempo, cuanto mayor es la

---

<sup>14</sup> “En efecto, no ésta la diferencia entre poeta e historiador, en que uno escriba con métrica y el otro sin ella, que posible fuera poner a Heródoto en métrica, y con métrica o sin ella, no por eso dejaría de ser historia. Empero diferíanse en que una dice las cosas tal como pasaron y el otro cual ojalá hubiera pasado.”, Aristóteles, *Poética*, ed. bilingüe de la Universidad Autónoma de México, 1945, IX, p. 14.

<sup>15</sup> También, véase; A. J. Toynbee, *Un estudio de la historia*, Buenos Aires, Emecé, 1951, tomo I.

cantidad de ese mismo pasado a través del cual tenemos que mirar! La historia, después de todo, es la verdadera poesía. Y en realidad, si se la interpreta rectamente, es más grande que la ficción.” (Rama 1975: 22)

Mismamente, Carlos M. Rama resume la idea diciendo que la historia y la literatura utilizan la misma medida: el análisis de los archivos y los hechos materiales... (Rama 1975: 22)

Miramos a las palabras del autor y así vemos como la historia está dentro de la literatura y como la literatura incluye la historia: Rama explica que en la literatura francesa utilizan los protagonistas de ficción y los explican o desarrollan la trama en la realidad histórica contemporánea del país. Por ejemplo *Juan Cristóbal*, de Romain Rolland; *Los hombres de buena voluntad*, de Jules Romains; *Los Thibault*, de Martin Du Gard, y *Los caminos de la libertad*, de Jean Paul Sartre. (Rama 1975: 22)

Ahora, con la explicación de Rama, vemos por qué una novela se forma de la vida real:

“En definitiva el novelista para obtener sus personajes tiene como posibles, sólo tres métodos: En primer término utilizar personajes reales y hasta notorios (en las obras citadas de Romain y Du Gard actúan entre otros: Jaurés, Pio X, Benito Mussolini y Joffre) o como sucede en *Contrapunto* de Huxley, sus amigos, varios de ellos famosos intelectuales, como D. H. Lawrence, mal encubierto bajo el nombre de Rampion.

La segunda posibilidad es crear un ser nuevo, inexistente, combinando observaciones minuciosas de la realidad circundante o como expresara Dostoievsky, poniendo en circulación “tipos muy rara vez encontrados tan completos en la vida misma” (en la novela rusa se hicieron famosos el Oblomov, de Goncharov y el Podkolyoyosin de Gogol, logrados por ese método).

Y la última cantera de que dispone el novelista es recurrir a “su propio carácter, a su propio destino” dando la “novela inconfesadamente autobiográfica y que constituye una modalidad intermedia entre la ficción y la historia”, válganos las palabras de J. L. Sánchez Trincado.”<sup>16</sup> (Rama 1975: 27)

Para Lewis Mumford la literatura tiene una veracidad especial: una veracidad que no se encuentra en los archivos de los tribunales, ni en los periódicos...La literatura contiene al hombre vivo...<sup>17</sup> (Rama 1975: 45)

Fijémonos en el ejemplo de Daniel Castellanos que utiliza Rama para explicar la importancia de la imaginación en la historia: el profesor, en ocasión del concurso para la cátedra de Historia Universal (de Uruguay), habla con los alumnos y los explica que para que el estudiante vivifique la historia hay que utilizar la imaginación. (Rama 1975: 47)

Entonces se puede decir que la teoría literaria desempeña un papel fundamental para la teoría y práctica de la historiografía. (White 2003: 141-158 y 165-173)

---

<sup>16</sup> También, véase; L. J. Sánchez Trincado, *Leyenda, historia y mito*, Caracas, Elite, 1994, p. 15.

<sup>17</sup> También, véase; Lewis Mumford, *La cultura de las ciudades*, tomo III, p. 29.

Según Hayden White, la teoría literaria tiene bastante notabilidad en la escritura histórica, no sólo indirecta, sino también directa:

Es directa en las bases de la moderna teoría del lenguaje; ciertas concepciones del discurso pueden ser útiles para analizar el escrito histórico y para identificar sus aspectos literarios como poéticos y retóricos. No sólo en el discurso realista sino también en el imaginario el lenguaje es tanto una forma como un contenido y con el contenido lingüístico se hacen el contenido total del discurso como un todo.

La noción de contenido de la forma lingüística matiza la distinción entre discursos literarios y figurativos y autoriza la búsqueda y el análisis de la función que desempeñan los elementos figurativos en la prosa historiográfica, como también en la ficcional. (White 2003: 141-158 y 165-173)

Me doy cuenta de que, como he explicado antes, con la cita dada vemos la importancia del lenguaje de nuevo.

Hay que subrayar que no estoy totalmente ignorando que los textos literarios pueden ser más ficticios, no son siempre realistas, pero, ciertamente, hay bastante similitud entre los textos literarios y los textos históricos. Y no podemos, simplemente decir que un texto literario, o sea, una novela, es sólo ficticio y no nos ofrece nada más.

Según White el discurso literario puede diferenciar del discurso histórico solamente en virtud de los referentes; es decir los referentes del discurso literario son considerados imaginarios más que reales. Pero mirando a los tipos de discurso no vemos diferencias; son semejantes. (White 2003: 141-158 y 165-173) Para él los historiadores emplean las mismas estrategias de figuración lingüística que utilizan los autores de obras ficticias. (White 2003: 141-158 y 165-173)

En la historia cuando el tramar los acontecimientos reales es tropologizar esos acontecimientos. Y eso significa que los relatos no son vividos; no son encontrados sino contados o escritos. Entonces todos los relatos son ficciones, o sea, pueden ser verdaderos sólo en un sentido metafórico. (White 2003: 141-158 y 165-173)

Debido a los motivos o explicaciones y citas que he apuntado, o sea, si esto es así, entonces, de nuevo ¿no decimos, de algún modo, que el discurso histórico es un tipo de ficción?

Ricoeur afirma la imaginación histórica:

En la historia también vemos la “reconstrucción imaginativa”; una expresión proviene de Collingwood. Collingwood es el autor quien ha insistido más que nadie en la tarea de la reactivación propia del conocimiento histórico. Con la filosofía neokantiana de la historia, tal



como la escribe Raymond Aron en su ensayo *La philosophie critique de l'histoire*, aumenta la separación que existe entre lo que realmente ha sucedido y lo que conocemos históricamente. (Ricoeur 1999: 137)

“Hayden White titula *Metahistoria*<sup>18</sup> su reciente investigación sobre la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX. Pero llama también *poética* a la identificación de los procedimientos explicativos que la historia tiene en común con otras expresiones literarias del arte de contar.” (Ricoeur 1999: 137)

Vemos como se asemeja la historia al mundo de la ficción:

Para recuperar el pasado olvidado el historiador debe ser capaz de mantenerse distante respecto a su propia condición, pasión,... Pero, acaso ¿lo logra cada historiador, o sea, puede lograrlo?

La actitud objetiva de la historia da lugar a una dialéctica entre lo extraño y familiar, entre lo lejano y próximo y esta dialéctica aproxima la historia a la ficción. Entonces, la historia es el terreno de las ‘variaciones imaginativas’ que rodean lo real. (Ricoeur 1999: 154)

En las narraciones históricas el historiador tiene un ‘voz’ mostrando que no es el autor real, sino el narrador. Y esa voz siempre se oye como en la novela. (Ricoeur 1999: 179)

Al igual que la historia de los historiadores, la obra ficticia de los autores se refiere a algún logro o fracaso o un acontecimiento importante de los hombres de una sociedad. Ambos consisten en relatos de acciones humanas. El origen de los dos viene del ser humano. Debido a los motivos apuntados, la historia ¿no se puede seguirse o comprenderse del mismo modo que la literatura?

Es cierto que el historiador constituye los archivos como testimonios del pasado, pero ¿qué pasa si el historiador no está totalmente seguro del fidedigno de su testimonio? ¿Empieza a utilizar su imaginación y escribe los acontecimientos pasados “pseudo inventados” como sucesos reales? O ¿qué pasa si el autor de una obra “ficticia” también utiliza los mismos archivos? ¿Qué pasa si los documentos, las fuentes o los archivos de los historiadores, no son encontrados sino inventados o reconstruidos? Si esto es así, entonces ¿qué sentido tiene la historia? Y ¿qué pasa si ambos pueden persuadirnos? O viceversa... ¿Qué pasa si nuestros prejuicios nos rodean y forman nuestros tratamientos?

Vemos unos ejemplos sobre esos ‘pseudo inventados’ acontecimientos, documentos inventados del pasado como sucesos reales:

---

<sup>18</sup> Hayden White, *Metahistory. The historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Londres, The John Hopkins University Press, 1973, trad. cast.: *Metahistoria*, Mexico, F.C.E., 1992.

“...the frightening thing was that it might all be true. If the Party could thrust its hand into the past and say of this or that event, *it never happened*, that surely was more terrifying than mere torture and death...

The Party said that Oceania had never been in alliance with Eurasia. He, Winston Smith, knew that Oceania had been in alliance with Eurasia as short a time as four years ago. But where did that knowledge exist?

...And if all others accepted the lie which the party imposed-if all records told the same tale-then the lie passed into history and became truth.” (Orwell 1983: 762)

¿Quién puede asegurar que la novela de George Orwell nunca puede ocurrir en el mundo real? O ¿cómo puede garantizarlo?

De nuevo volvemos a la falsedad de la memoria, siguiendo con la obra de Orwell y vemos como todo se puede cambiar cuando aceptamos algo inventado como real o viceversa:

“The historical truth of which Winston Smith is aware exists only in his own consciousness. It is subjective because the only authority behind this knowledge is his individual memory. To transcend this individual, subjective memory, to establish a description as historically true, some other authority is needed. But since the past, as a series of events, is forever gone, all that exists are descriptions of the past. That means that the one thing needed to establish a description as historically true is to make others share it. One makes others share one’s descriptions of the past through *persuasion*.

But if there is no distinction between what descriptions of the past *accepted* and what descriptions of the past are *true*, then truth collapse into acceptance and proof (or verification) into persuasion.” (Lamarque y Olsen 1994: 303)

La persuasión tiene un motivo especial. En el ‘ficticio’ libro mencionado es para controlar la sociedad, pero ¿cómo podemos saberlo si hacen lo mismo en nuestro ‘mundo real’?

Entonces, ¿qué pasa si aceptamos todas las explicaciones del pasado como verdaderas aunque algunas son meramente inventadas?

Annie Dillard explica algo parecida sobre la obra de Melville, fijando en la importancia de la persuasión. Cuando un autor, especialmente un autor de obras ficticias, escribe algo tenemos una tendencia de leer el libro como algo inventado. Tenemos un prejuicio. La obra de Melville, *The Encantadas*, es una obra sobre las islas Galapagos, considerado como una obra ficticia sin el porqué. Pero ¿qué pasa si Darwin escribe la misma obra?, ¿acaso lo leemos como ficticia? O cuando Ruth Benedict escribe su famosa obra *The Chrysanthemum and the Sword*, un estudio antropológico sobre Japón, sin verse el país, ¿por qué lo aceptamos? (Dillard 1982: 84)

Sabemos que el hombre puede mentir y a menudo lo hace. Sabemos que ambos géneros pueden ser artimañas o todo puede ser una trampa para hacernos creer en lo escrito. Se dice, frecuentemente, que la ficción no tiene nada que ver con la realidad, sino, de vez en cuando, nos hace creer. Pero, si lo hace un texto ficticio, acaso, ¿no hacen lo mismo todos los textos, incluso un texto histórico? Como apunta Ricoeur: “The modern story requires

considering the processes that unfold on the *cognitive* level whether it be a question of observation, information, persuasion or interpretation, trickery, illusion, lies or secrets.” (Ricoeur 1985: 54) La explicación ¿no tiene validez por ambos géneros?

Vemos como explica Ricoeur el nivel cognitivo:

Persuadir e interpretar...

Convencer a alguien es hacer creer, es decir, hacer de cuenta que lo que se ve es todo; no hay nada en secreto mientras interpretar es inferir la realidad de las apariciones, de los aspectos. (Ricoeur 1985: 54)

Ricoeur explica que la situación mencionada se coloca en la dimensión cognitiva de la narración y así conserva no sólo la inscripción narrativa, sino también los rasgos lógicos a través de un nuevo cuadro semiótico. Es el cuadro del veredicto.

Para él, la verdad indica la conjunción del ser y aparecer, la falsedad de no aparecer y no ser, la mentira de aparecer pero no ser y el secreto de ser y no aparecer. El truco está en la forma persuasiva de hacer algo que consta de transformarse la mentira en la verdad; veracidad. (Ricoeur 1985: 55)

A mi modo de ver, todos los textos pueden tener estas características, no sólo los textos ficticios.

Seguimos con otro ejemplo, propuesto por Stern y Lamarque:

“1) Someone may write a strictly autobiographical account of his or her life (perhaps a life full of highly unlikely events), adopting as he or she does certain stylistic devices usually indicative of fictional discourse. The author might intend that the audience make-believe the story, and reasonably expect that the audience will understand that this is the intention. But it is doubtful whether such a work is genuinely fiction.

2) Jones finds a manuscript *m* which he takes to be fictional and which he determines to plagiarize. He produces his own text, exactly recounting the events in *m*, but written in a somewhat different way. But *m* was, unknown to Jones, nonfiction. Surely Jones’s text is nonfiction...

3) Jones experiences certain events which he represses. He then writes a store, recounting those events, but which he takes to be a fiction invented by himself. Again. Jones’s text is surely nonfiction...” (Lamarque y Olsen 1994: 50)

Aquí, vemos que los textos no son ficticios porque no son inventados. A lo mejor no se puede decir que el contenido de los textos es totalmente verídico, pero, ciertamente, puede ser verídico o puede resultar verdad. Entonces, podemos decir que para llamar a un texto como “ficticio” no sólo el modo de presentación, sino también, el contenido del texto deben ser ficticios. El contenido ficticio significa como son las cosas en ficción y como están definidos o descritos en la unidad ficticia. Pero las cosas del mundo real, ¿están definidos o determinados de una unidad especial?

Ahora, vemos un ejemplo de un texto ficticio o una obra literaria que resulta o como puede resultar verdad, y también como pueden afectarnos, a pesar de llamarlos ‘insignificante’:

Jilly Cooper, una novelista de libros de gran éxito de ventas, y un hombre de negocios quien comparte su nombre con el protagonista en el último libro, *Rivals*, de la novelista llegaron a un acuerdo.

Señorita Cooper ‘ha inventado’ un magnate del televisión que se llama Lord Anthony Bullingham y que engaña a su mujer y tiene relaciones sucias para obtener una licencia de ITV.

El libro publicado tenía un superventas. Pero era bastante humillante para William Bullingham, un hombre de 46 años, el director del cable televisión. Porque había mucha similitud con su vida: una casa en Costwolds, el gusto para coches, especialmente BMW, y perros, tipo Rottweiler, una mujer jardinera experta. Además los dos nacieron en Cheltenham.

Pero al revés del Bullingham ficcional, el Bullingham real es muy feliz en su matrimonio; tiene cuatro hijos y está dedicado a una organización benéfica.

Pues, así la editorial tenía que cambiar el nombre Bullingham y publicaron su arrepentimiento en el periódico. (Lamarque y Olsen 1994: 120)

Obviamente, la novela no está acerca de Mr. William Bullingham real aunque la novela parece ‘real’ o ‘veredicto’, porque probablemente la autora no sabía nada de Mr. William Bullingham o por lo menos no le conocía.

Cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia en la situación mencionada.

Del mismo modo, como apuntan Lamarque y Olsen, Defoe basó *Robinson Crusoe* en la vida real de Alexander Selkirk pero la novela no es una novela sobre Selkirk (Lamarque y Olsen 1994: 120)

También las obras de Balzac, según demuestra Auerbach, contienen teorías zoológicas y sociológicas y los acontecimientos históricos; las personas y las atmósferas de Balzac siempre se representan con sucesos y fuerzas históricos.

Según Auerbach, la textualidad no es algo diferente de la experiencia vivida: es la imitación de la experiencia vivida y la imitación es el camino principal para poder entender y compartir la existencia del ser humano. (Gallagher y Greenblatt 2000: 40)

De esta manera, la historia y la ficción; ambos géneros ¿no son las representaciones? Vemos, de nuevo, que la literatura engloba la historia, que la ‘ficticia’ puede ser ‘real’, que todo viene del mundo en que vivimos; ahora fijémonos en una manera diferente de hacerlo:

Counterfactuals were, in turn, near neighbors to one of the most popular genres of postwar fiction, “alternate histories” like Philip K. Dick’s *the Man in the High Castle*. Both counterfactual and alternate histories are thought experiments starting from fictional suppositions-“Suppose the American economy had developed without railroads” or “Suppose the Axis powers had won World War II”- and the latter had a powerful impact even on mainstream fiction writers who were experimenting with non-linear chronologies and multiple universes in various attempts at translating Einsteinian and post-Einsteinian physics into meaningful human terms.” (Gallagher y Greenblatt 2000: 53)

Es cierto que todo puede ocurrir en el mundo o mejor dicho cualquiera suposición se puede ocurrir.

Entonces, todos estos ejemplos ponen en duda la distinción entre literatura e historia, una distinción que el materialismo cultural y el nuevo historicismo cuestionan fuertemente al mostrar cómo el discurso literario está relacionado con otros discursos. Así la literatura se sitúa entre los estudios culturales.

Del mismo modo, como demuestra Hayden White, no existe una historia ‘real’: todas las historias y todos los cuentos son ficticios. Los relatos son escritos o contados, no son encontrados. Así mismo llamar una historia como la historia real es un contrasentido. (White en Carroll 1990: 135)

Al mismo tiempo, es cierto que, no hay una necesidad de negar que los textos no ficticios se puedan describir y representar los acontecimientos reales, la narrativa histórica lo hace. Pero es cierto que hay textos ‘ficticios’ que hacen lo mismo o hay textos históricos que no lo hacen. Vemos la explicación de Hayden White:

The historian shares with his audience *general notions* of the *forms* that significant human situations *must* take by virtue of his participation in the specific processes of sense-making which identify him as a member of one cultural endowment rather than another. In the process of studying a given complex of events, he begins to perceive the *possible* story form that such events *may* figure. In his narrative account of how this set of events took shape which he perceives to inhere within it, he emplots his account as a story of a particular kind. The reader, in the process of following the historian’s account of those events, gradually comes to realize that the story he is reading is of one kind rather than another: romance, tragedy, comedy, satire, epic or what have you. And when he has perceived the class or type to which the story that explained to him. He has at this point not only successfully *followed* the story; he has grasped the point of it, *understood* it, as well. The original strangeness, mystery, or exoticism of the events is dispelled, any take on a familiar aspect, not in their details, but in their functions as elements of a familiar kind of configuration.<sup>19</sup> (Lamarque y Olsen 1994: 305)

A lo mejor, en la ficción, encontramos con los acontecimientos y sentimientos mencionados con más detalles, o sea, con todo detalle. Cuando prescindimos de la idea del

---

<sup>19</sup>Véase, también: Hayden White, ‘The Historical Text as Literary Artefact’ in *Tropics of Discourse*, Baltimore, 1978.

‘trabajo’ y la cambiamos por la idea general del ‘texto’ testimoniamos, aún más, al acercamiento entre los dos géneros.

Historical accounts, like literary works, are texts, and like all other texts, are in crucial respects fictions since they *constitute* their subjects as possible objects of narrative representation by the very language they use to *describe* them. If historical accounts are true at all, they are true in the same way as literary works are true. They are then not true *of* the world, but have some kind of *imaginative truth*, a truth *made* by human imaginative construction. (Lamarque y Olsen 1994: 306)

Si esto es así, entonces ¿se puede decir que no hay ninguna diferencia entre lo que nos dan y lo que inventan? Es cierto que, hay bastante diferencia entre ‘el hecho’ y ‘la interpretación’ o ‘la percepción’ del hecho. En efecto hay diferencia entre hecho e interpretación, pero la cuestión es que los hechos son obligatoriamente narrados, relatados y en ese relato la visión subjetiva, la interpretación es inevitable. Visto así, nunca hay hechos puros.

Necesito añadir que este fenómeno no sólo afecta a la Historia, sino a otras disciplinas que también tienen como objetivo el relato de hechos. Es el caso de la narrativa antropológica, cuya objetividad ha sido cuestionada por autores como Clifford Geertz:

“...anthropological writings are themselves interpretations, and second and third order ones to boot. (By definition, only a ‘native’ makes first order ones: it’s his culture.) They are, thus, fictions; fictions, in the sense that they are ‘something made’, ‘something fashioned’...” (Geertz 1973: 15)

Por ejemplo, según Geertz, el análisis cultural es adivinar el significado, formarse un juicio sobre el adivinado y llevarse a una conclusión con todo; no es el descubrimiento del significado.

Además de la historia y la antropología, el análisis cultural otras disciplinas padecen ese mismo fenómeno:

“Indeed, the tendency to think of literature as history has led to other concerns: literature as geography, as architecture, as political community. The new historicism has succeeded in bringing this relationship between literature and history into the mainstream of literary studies. Perhaps, the most important achievement which can attribute to the turn to history is the recognition that the text is an event.” (Brannigan 1998: 203)

Ahora bien, sumamos todo: lo que estoy explicando es que la literatura como la historia y cualquier otro discurso son formas de representación y todas ellas generan imágenes

y narraciones que utilizamos como espejo para vernos, no se trata pues, de que la historia refleje los hechos y la literatura invente cosas.

Aparte de las teorías mencionadas fijémonos en otras suposiciones:

Colebrook, afirmando lo que estamos diciendo, explica que la literatura tiene mucho que ver con la representación y el entendimiento cultural. Lo que el novelista quiere adquirir es relacionar los elementos sociales con morales y con la comunidad. Así, la literatura obtiene una sensación de la totalidad cultural. (Colebrook 1997: 145)

Según P. Macherey la literatura, experimentando, no inventando, la utilización real del lenguaje revela su verdad. (Macherey 1978: 59)

Vemos una crítica de la historia y de la representación de la historia:

If an event is to be experienced as meaningful it must be considered in terms of some idea, concept or representation; but such an idea or concept, in so far as it makes sense and must be applicable in more than one instant, must always miss the unique specificity of the event.

To experience an event as, say, a 'revolution' I must have some idea of what a revolution is; but I can only have that idea through past experience or some general concept which covers more than one case. The first or 'originary' event would only be understood as a 'revolution' in terms of a subsequent event. The 'origin' would, then, be an effect of the second time, or an effect of re-presentation. (Colebrook 1997: 227-228)

En consecuencia, con la cita apuntada, vemos que no podemos, totalmente, separar la historia de otros discursos.

Sumamos que hemos visto en el nuevo historicismo:

"In new historicism the attention was directed to all those local devices and instances from which history was formed: anecdotes, artefacts, specific materials and contingent events. While new historicism proceeded with the recognition that history itself already textually determined, it also attempted to grasp some non-textual exteriority-power, culture, wonder, materiality, specificity-in order to enable historical interpretation. The textualisation of history, as well as an attempt to think beyond history as text, is perhaps the clearest identifying feature of new historicism." (Colebrook 1997: 220)

Entonces el nuevo historicismo textualiza la historia; esa idea se debe en parte al post-estructuralismo; post-estructuralismo juega un papel bastante importante en romper la división de los textos literarios-no literarios. Esa idea, además, no sólo se trata de convertir la historia en textos sino de estudiar la historicidad de los textos y la textualidad de la historia.<sup>20</sup> (Colebrook 1997: 226)

Conformemente; la literatura e historia son discursos simbólicos: Greenblatt y Montrose se tratan a los textos literarios, y al mismo tiempo, a los textos históricos, como

---

<sup>20</sup>También, véase: L. Montrose, 'Renaissance literary studies and the subject of history', *English Literary Renaissance*, 1986, p. 8.

formaciones simbólicas. Los textos literarios se leen como los textos históricos y viceversa. (Colebrook 1997: 59-60)

En la construcción de lo simbólico interviene mucho más que el puro hecho objetivo: Cuando el historiador mira al pasado no lo hace fuera de las narrativas simbólicas que lo preceden:

As the novelist L. P. Hartley notes at the beginning of *The Go-Between*, 'the past is a foreign country', and this idea produces two immediate points. The first is that historians must investigate and interpret the past only by first attempting to reconstruct imaginatively a series of half-available relations and structures, recovering whatever possible of the lost ideologies, belief-systems and values of past societies. The second is that historians approach the past as a strange territory, as another culture effectively, and therefore are particularly susceptible to recognizing familiar explanations in the unfamiliar signs produced by past records and texts. (Colebrook 1997: 31)

Podemos decir el historicismo y el nuevo historicismo comparte la sospecha o la desconfianza, es decir, no creen o no les parece suficiente lo que cuenta una sociedad antigua. Creen que el pasado es algo mucho más complicado. El pasado es algo tan intangible, tan evanescente, tan irrecuperable si no es a través del relato como cualquier hecho imaginativo.

Los historiadores juegan un papel bastante crédito cuando están revelando la información de un documento: no es un papel pasivo porque están arreglando los documentos, relacionando los documentos con otros según un orden específico, formando narraciones utilizando estos documentos mencionados como episodios o capítulos y escogiendo e interpretando todo con una tesis histórica.

El Nuevo Historicismo y El Materialismo Cultural participa en esta interpretación y explicación. Se dedican las dos tendencias a examinar el proceso que organiza la sociedad y así produce sus estudios propios de la ideología y material. (Colebrook 1997: 131-132)

Así pues, según John Brannigan, el nuevo historicismo plantea cuatro premisas fundamentales concernientes a la historia y la literatura:

1. Todos los textos son representaciones de creencias, valores, formas del poder que circula en una sociedad, así pues todos los textos de un tiempo específico, es decir un tiempo limitado, cierto están conectados entre sí y son interactivos.
2. Un texto literario no es un camino pasivo del significado ideológico. Produce y multiplica el significado; entonces, es un participante activo en el proceso de la interpretación de una sociedad, cultura e historia.
3. Los textos literarios ocupan puntos históricos y culturales.



4. El texto, también, es el parte del proceso del cambio histórico, en efecto, un texto puede constituye un cambio histórico. (Colebrook 1997: 189-203)

En las siguientes páginas analizará la novela Ince Memed partiendo de estas premisas.

### III. Ince Memed



Ciertamente, no sólo en Turquía, sino también en el mundo el nombre “Yaşar Kemal” nos hace pensar en la novela *Ince Memed*, escrita entre los años 1955 y 1987. Formada por cuatro volúmenes forman la novela, en su magnífica obra el autor, no sólo explica los problemas económicos, sino también los problemas sociales de la época, en especial la rebelión del pueblo contra el feudalismo.

*Ince Memed* es una novela especial por su distinta aproximación a la historia y folklore turco, por la capacidad de reconstruir un pasado en el que los lectores se reconocen y afirman su propia tradición. Justamente por eso, antes de entrar en el análisis de la novela necesito explicar la tradición literaria en la que se inserta; es decir el género, y la tradición política; la formación de la tradición y el nacionalismo.

#### 3.1 La novela histórica: evolución del género

La novela histórica se configura como género en el siglo XIX gracias a la obra de Walter Scott (1771-1832). La novela histórica nace como exposición artística del nacionalismo de los románticos y de su nostalgia ante los cambios crueles en las costumbres y los valores que impone la transformación burguesa del mundo. Así, el pasado se forma como una especie de refugio o evasión pero, al mismo tiempo, se ve una crítica a la historia del presente, por eso, frecuentemente, en las novelas históricas podemos encontrar con la interpretación de una época pasado y la época actual.

Sin embargo, durante el siglo XVIII había novelas “históricas” o mejor dicho, pseudo históricas con una verosimilitud discutible: Es decir, antes había novelas históricas, pero es la coyuntura del Romanticismo, la irrupción del nacionalismo, y la capacidad de articular eso en la reconstrucción histórica que tiene Walter Scott lo que fija el género como lo conocemos.

Walter Scott tuvo un éxito extraordinario y su influjo se extendió con el Romanticismo: En Estados Unidos James Fenimore Cooper (1789-1851) con *El Último Mohicano*(1826); en Francia Alfred de Vigny, primer autor de la novela histórica francesa, con *Cinqmars* (1826), Victor Hugo con *Nuestra Señora de París* y Alexandre Dumas con *Los tres mosqueteros*; en Italia, Alessandro Manzoni con *Ipromesi sposi* (1823); en Alemania Theodor Fontane con *Antes de la tormenta*(1878); en Rusia, Alexandr Pushkin y Lev Tolstoi (con su magnífica obra Guerra y Paz); en Polonia Jozef Ignazy Krozewski y Alexander Glowacki; en Turquía, Namik Kemal con *Cezmi* (1880) y A. Mithat con *Yeniceri* y luego Yasar Kemal, Kemal Tahir, Vedat Turkali fueron su discípulos.

La novela histórica tuvo éxito más allá del romanticismo y fue cultivada por autores de diversas escuelas; de hecho, los escritores realistas le prestaron mucha atención: como Gustave Flaubert o Benito Pérez Galdós.

Fijémonos en lo que se explica en *Salvat Universal*:

“En la novela histórica interesa más bien el cariz psicológico, emocional y vivo de un tiempo remoto; en la novela realista naturalista prima lo que Hippolyte Taine llamaba el factor racial, el medio y el momento; Zola lo lleva al extremo de explicar a sus personajes por la herencia genética y ambiental.

En el paso de Scott a Balzac se rompe la visión romántica del ser humano integrado en un proyecto nacional y divino para ser retratado en la indefensión aleatoria de la vida cotidiana. Lo que se puede explicar como una disyunción de ambas narrativas en el plano intelectual e ideológico también se constata en la divergencia estilística, argumental y estructural. La explicación radica en las sucesivas metamorfosis que ha ido siguiendo la entidad del protagonista. Del héroe trágico o épico al héroe idealizado de los románticos hasta llegar al concepto más cercano de Scott.

...En el debate realista, la manera que las novelas históricas tenían de analizar la tensión entre lo personal y lo social resulta desvalorizado. Importa, además, adentrarse en el presente, que pide su protagonismo absoluto. Preocuparse por el tiempo pasado deja de ser productivo. Es más acuciante buscar explicaciones para lo que se esta viviendo. Pero si por fin interesa la actualidad y se sabe ahondar en ella es porque el repaso histórico de las obras precedentes ha sentado las bases del procedimiento y ha evidenciado que la naturaleza humana es, por definición, un producto histórico.

...Como se puede comprobar, en toda Europa se está sosteniendo una polémica en torno a la mimesis novelesca y los criterios de representación ficcional de la realidad. Y como se ha apuntado, gracias a la novela histórica, que actúa como crisol de las más variadas corrientes, se puede alcanzar una fórmula de compromiso que funda unos patrones de gran fuerza. Lo que ocurre es que, según avanza el siglo, se muestran precarios y demasiado artificiosos para una exigencia que, como nunca, se había producido en la literatura: dar cuenta de la realidad en su manifestación inmediata y actual.” (Salvat Universal: 288)

Junto con W. Scott autores como Victor Hugo definieron la novela histórica como una atmósfera de una época anterior a la suya, cuya existencia está documentada por la historia pero sus personajes son ficticios.

Por eso, acaso podemos decir que la intención principal de la novela histórica es rehacer ambientes y costumbres. En ese sentido se puede declarar que para que una novela

pueda considerarse como una novela histórica, el escenario recreado debe ser reconocido por el lector, documentado en los textos ‘históricos’, aunque el resultado sea ficticia.

Fijémonos en lo que explica Luis Acosta:

Eso quiero decir que el novelista relaciona el pasado de la historia con el presente del emisor o del grupo de lectores que tiene acceso a la obra, le proporciona una función o funciones, como la de servir de antídoto a la realidad del presente, la de escapar de esa realidad, la de esconder tendencias del momento actual o simplemente de presentar algo embellecido y que produce el efecto de lo que está organizado de manera bella. (Acosta 2005: 69)

Seguimos con los rasgos del género; se puede decir que, en cualquier caso, la mezcla de los hechos verdaderos con ficticios es la norma fundamental y básica. El objetivo preciso se basa en volver la vista al pasado, mientras que, debe existir cierta perspectiva temporal. (Acosta 2005: 70)

En la novela histórica se ve una libertad literaria del emisor porque la narración de episodios pasados consiente hacer una crítica a la sociedad actual, o sea permiten revelar el presente. Es decir la novela histórica nos permite hablar de los dictadores, de las horcas, de los errores del pasado, o de los hechos beneficiosos. (Acosta 2005: 70)

Pero, aún, la historia es una explicación o adaptación parcial de un hecho, depende de quién la relate y el mundo al que pertenezca. Entonces Luis Acosta tiene razón cuando explica que “naturalmente no implica que lo subjetivo sea lo verdadero y lo objetivo lo falso. La novela histórica no pretende con su subjetividad falsear o manipular la historia. La novela histórica es una obra literaria y no científica.” (Acosta 2005: 75) Es decir la novela histórica crea un mundo ‘ficticio’ y paralelamente presenta la historia. Entonces “la realidad novelesca es fiel a la realidad historiográfica.” (Acosta 2005: 84)

Ahora bien, seguimos con otros rasgos del género; en la novela histórica el autor explica los sucesos en un orden cronológico con detalles y costumbres. Se ve focalizaciones distintas. Los personajes son muy importantes en la novela histórica; son figuras que jugaron un papel importante en la historia del ser humano o personajes ficticios que apoyan la recreación de lo sucedido. Es fundamental utilizar “hechos o personajes supuestamente históricos que con el paso del tiempo han ido convirtiéndose en leyenda o de hechos o personajes extraídos de la mitología.” (Acosta 2005: 86)

Entonces, acaso, se puede decir que el autor de la novela histórica tiene doble tarea; montar algo que tenga sentido y además construir una imagen de las cosas tales como fueron y de los acontecimientos tales como ocurrieron. Para resumir fijémonos en las palabras de Acosta: “la novela histórica es ante todo novela y no es historia.” (Acosta 2005: 86)

Todos estos rasgos son fundamentales a la hora de enfrentarnos a la obra de Yaşar Kemal, *Ince Memed*, pues ese relato de la historia se apega el propio discurso histórico, convirtiéndose en un referente de la historia del propio país. Ya que sus características principales son reconstruir el pasado de Turquía de modo que ha facilitado un reconocimiento del pueblo turco en el texto.

Fijémonos en la tradición novelística turca y vemos como se relaciona con la novela:

Puedo decir que el mundo literario de la novela genera un imaginario “real” sobre Turquía y su historia.

En la novela otomano, en sus primeros años, en los 1870, Istanbul era el centro de atención. Casi nadie estaba interesado en Anatolia; en los pueblos de Anatolia o en los acontecimientos que ocurren en Anatolia. Por un largo periodo de tiempo, nadie escribió una novela sobre algún pueblo.

Después de la caída del Imperio Otomano los intelectuales empezaron a prestarle atención a Anatolia y a los pueblos, o sea, a la vida pastoral. Así que, los primeros escritores de la República Turca, empezaron a escribir sobre los problemas de los pueblos.

El acercamiento a los pueblos y a los campesinos y la mención de la protección de sus derechos empieza con la novela “Çalikuşu”. Con este acercamiento la idea o el deseo de “salvar el país” se convierte en “salvar los campesinos y los pueblos.”

Los autores de 1930, y de la República Turca, estaban en contra de la injusticia y del fanatismo.

El poeta Nazim Hikmet, era un ejemplo muy importante con sus pensamientos. Los autores querían hacer lo mismo. Nazim Hikmet era el entusiasmo, el sentimiento, la pasión y la emoción. El escribía sin miedo; con toda su sinceridad y naturalidad.

En los años 1950 los autores escribieron sobre los campesinos cuando estaban en los pueblos, así que, ya alcanzaron a la realidad, a la sinceridad y a la naturalidad.

Así, *Ince Memed* es una novela emblemática porque, a diferencia de los escritores del Imperio Otomano, presta la atención al pueblo y lo plantea de forma heroica, mítica, como una epopeya y no como los autores de los años 50, de modo realista.

### 3.2 La invención de la tradición

Veo necesario hablar del imaginario nacional antes de analizar la novela, ya que la novela del siglo XX asiente un imaginario tradicional sobre la sociedad, pues así, es inevitable plantear en qué medida los textos ficticios generan ese imaginario percibido como real.

Resulta paradójico comprobar cómo un elemento ficcional de una novela recupera y reinstaura tradiciones, cuando la tradición se suele concebir como un conjunto de prácticas culturales genuinas que forman el espíritu de un pueblo o de una comunidad. No obstante, disciplinas como la sociología ya han mostrado que la tradición no es simplemente la acumulación de hechos y usos del pasado sino un espejo que explica, también, la modernidad.

Algunos piensan que la vida toma forma y gana la continuidad con la ayuda de las tradiciones. Puede explicarse así; si una creencia o una aplicación es tradicional, entonces, tiene la fuerza y la continuidad para luchar contra los golpes de los cambios. Pero en mi opinión, lo tradicional puede significar también una memoria compuesta, colectiva, compartida cuyos contenidos dependen del futuro, así, de alguna manera, es un tipo, un proceso de reconstruir. Es una construcción del pasado que se actualiza desde el presente.

Construir ese pasado implica tomar decisiones en las que intervienen todas las áreas de la sociedad se administran con las decisiones, y en las que el poder (el poder político, económico, cultural...) tiene un peso determinante. De alguna manera, la tradición es una participación en el ritual. Por consiguiente es una identidad o un instrumento de la identidad. Sea lo que sea; personal o colectivo, la identidad tiene su significado, pero, justamente, incluye la repetición y la interpretación.

Esta idea de la tradición como un acto de construcción y reconstrucción enlaza de nuevo con el tema que nos ocupaba en los capítulos anteriores, es decir, el estatuto de lo real y lo ficticio, pues si la tradición puede inventarse –usando la expresión de Hobsbawm- ¿quiere decir eso que los textos históricos no tienen credibilidad? y ¿qué se asemejan a los literarios?..

De hecho, como Hobsbawm y Ranger recuerdan, el mismo concepto de tradición es reciente, fechado a finales del siglo XIX, y las tradiciones que se pretenden ser o aparecer antiguas, son, generalmente, nuevas de origen y a veces inventadas (Hobsbawm y Ranger 1983: 1) como demuestran los autores con diversos ejemplos, como la tradición escocesa:

En efecto todo el concepto de la cultura y tradición escocesa es una invención retrospectiva. (Hobsbawm y Ranger 1983: 15)

Necesitaban un siglo para poder limpiar, o sea purificar, de las fabricaciones interdependientes de dos Macphersons. Mientras, estos dos pretendientes insolentes lograron un triunfo grande: un mapa con las tierras altas de Escocia. (Hobsbawm y Ranger 1983: 18)

Entonces, se puede decir que todos los historiadores, deliberadamente o no, reestructuran o replantean las imágenes del pasado. Así, vemos que, el problema está, en aceptar el relato o la historia como correcto, o como real. Cuando leemos algo en un libro histórico estamos dispuestos a creer en cosas, a veces, totalmente inventadas. La creencia universal es lo que importa. Seguimos con los ejemplos para poder explicarme mejor:

El único restablecimiento fue el pasado en el que vivieron los hermanos Stuart; escribiendo poesía, cazando, manteniendo una Corona tribal en una isla en el río Beaulieu. Como Pugin, quien quería restablecer no sólo una arquitectura gótica, sino también una entera civilización imaginaria, Sobieski Stuarts querían reactivar no sólo un traje, sino también una civilización imaginaria, y así lo hicieron; una ficción, una escandalosa modificación histórica. (Hobsbawm y Ranger 1983: 37)

Lo lograron porque nunca tuvieron carencia de partidarios. (Hobsbawm y Ranger 1983: 40)

Las patriotas de Gales redescubrieron el pasado, las tradiciones históricas, lingüísticas y literarias y cuando fue necesario, es decir, cuando estas tradiciones fueron insuficientes e inadecuados, crearon un pasado imaginario. Así pues, en Gales, la mitología romántica tiene consecuencias extraordinarias. (Hobsbawm y Ranger 1983: 43)

Parece por tanto, que si existe un texto con orígenes fuertes, o sea, un texto bastante persuasivo, muchas veces no podemos ver las cosas escondidas como la realidad alternada, y así que, creemos en ello, y luego, cuando aparece la realidad, es decir, cuando vemos que el texto es solamente ficticio, no queremos aceptarlo, y entonces, es casi imposible cambiarlo tal y como afirma Hobsbawm:

...the people were driven to give a disproportionate amount of their energies to cultural matters, to the recovery of the past and, where the past was found wanting, to its invention. The old way of life decayed and disappeared, the past was very often tattered and threadbare, and so a great deal of invention was needed. The romantic mythologists had succeeded so well, in some ways, that they made things Welsh appear charmingly and appealingly quaint. (Hobsbawm y Ranger 1983: 98)

Además, hay unas tradiciones inventadas para poder sentir mejor. Seguimos con la obra de Hobsbawm y lo testifiquémonos:

Entonces, como en la música y magnificencia, en las tazas y medallas, el último cuarto del siglo diecinueve y la primera década del siglo veinte era la Edad de Oro de las tradiciones inventadas. (Hobsbawm y Ranger 1983: 137-138)

Con las palabras de D.C. Cooper vemos las finalidades de la invención; sea lo que sea, crear una identidad colectiva, nacional:

“...while people can see the gloved hand waving from the golden coach, they feel assured that all is well with the nation, whatever its true state.” (Cooper en Bognador y Skidelsky 1970: 260)

Estamos hablando, pues, del nacionalismo cultural, es decir, el discurso cultural que genera la propia idea de nación, apoyándola en conceptos, como la identidad étnica, conexión cultural entre los miembros de la nación y sus antepasados, y frecuentemente un lenguaje común. La nacionalidad se concibe como algo hereditario y el Estado deriva la legitimidad política de su estatus como hogar del grupo étnico, y de su función de protección del grupo nacional y la facilitación de una vida social y cultural para el grupo.

En el trazado de esa identidad nacional, cobra una importancia fundamental el elemento literario, la propia tradición literaria, como señala Even Zohar:

“Possessing a literature” is thus undoubtedly equivalent to “possessing riches appropriate for a powerful ruler.” It is therefore an important item of what I have called “the indispensabilia of power.” Semio-culturally speaking, “to be” some distinct “person-in-the-culture” (Voegelin 1960), at whatever level, always involves employing and having a distinct repertoire of commodities and procedures.” (Zohar Vol.1 No.1: 45)

Pero hay que asumir que el concepto de la literatura que el autor utiliza no es restringido, sino que tiene una amplitud mayor: no se trata de textos marcados –como himnos o consignas, sino de textos comprensibles para una audiencia mayoritaria, o dicho de otro modo, de lo que hablamos es de elementos textuales, que se unen para formar la ilusión de un conjunto nacional.

In the German, Italian, Bulgarian, Serbo-Croatian, Czech and perhaps even the modern Greek cases, “literature” has been even more indispensable for the creation of the “nations” under these names. In each of these cases, a small group of people, whom I would like to call “socio-semiotic entrepreneurs,” popularly known under various titles, such as “writers,” “poets,” “thinkers,” “critics,” “philosophers” and the like, produced an enormous body of texts in order to justify, sanction, and substantiate the existence, or the desirability and pertinence of such entities – the German, Bulgarian, Italian and other nations. At the same time, they also had to bring some order into the collection of texts and names which in principle could be rendered instrumental in justifying what their cause. (Zohar Vol.1 No.1: 52)



Entonces, vemos que, en la nacionalidad, la literatura tiene una función de hacernos sentir mejor: estamos orgullosos de nuestro país, de nuestra nacionalidad porque tenemos elementos superiores a otras nacionalidades, como sigue explicando el autor:

For any individual in a community, the greatness of the nation is also capable of conferring individual greatness: "I am great, because I belong to a nation which has generated Goethe." This is not at all different from the kind of sentiments involved in any competition: "I am great because I belong to a nation whose basketball team has won the European championship." It simply "pays" to be member of such a nation, and this bonus becomes a very powerful factor in strengthening and nourishing the sentiment of "belonging." (Zohar Vol.1 No.1: 52)

Como notamos en la cita, se puede decir que, como las tradiciones, la nacionalidad también, sirve para sentir mejorado, para sentir más fuerte, dominante, o sea, aventajado. Además no sólo estamos hablando de sentirse mejor, sino también generar un sentimiento de pertenencia, que teóricamente nos fortalece.

A la vista de los mecanismos y usos de las identidades nacionales, nos enfrentamos a la idea de nacionalismo inventado, aunque probablemente, este es, uno de los términos más discutible y problemático de este campo:

Hay que poner énfasis en el elemento de los artefactos, invenciones e ingeniería social que juega un papel importante en la creación de las naciones.

Hay una realidad: El concepto de naciones como una manera clásica, divina y natural para clasificar el ser humano, como un destino político es un mito. El nacionalismo, a veces, utiliza culturas preexistentes y las transforma en naciones, los inventa, y a menudo oblitera las culturas preexistentes. (Hobsbawm 1990: 10)

Anthony D. Smith suma las ideas de Hobsbawm y Benedict Anderson; según Hobsbawm no se puede pensar en las naciones sin las tradiciones inventadas que han sido creadas para servir a los intereses de los gobernantes. Para Anderson, la nación es una comunidad política imaginada que llena el vacío dejado por las religiones cósmicas. (Smith 2004: 66-67)

En resumen, las disciplinas que abordan los estudios sobre tradición y nacionalismo, entienden la realidad humana como una realidad construida, y así me atrevo decir que el pasado es un pasado construido en nuestra sociedad. Para algunos el papel del pasado está claro, es decir, no es ni complicado ni llena de problemas. Probablemente, para ellos, todas estas cosas, las tradiciones y la nación siempre han estado ahí. Pero para mí, todo merece más

atención y la nacionalidad, no es meramente, recordar un pasado 'glorioso', especialmente cuando este pasado, dentro de sí mismo, incluye la posibilidad de haber sido inventado.

Sea como sea, este marco conceptual que proporcionan los estudios sobre la tradición y el nacionalismo, son útiles a la hora de abordar el caso de Turquía; en Turquía la palabra “millet” se utiliza como la “nación.” Y, como sabemos, significa conjunto de personas de un mismo origen y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común, y además, conjunto de los habitantes de un país regido por el mismo gobierno. La palabra “millet” viene de una palabra árabe “milla” que significa comunidad. “Millet” significa conjunto de personas de una misma religión, lo que ya es un hecho significativo, como señala Kemal H. Karpat:

The identity of most modern nation-states derives from a political awareness of language, faith, ethnicity, history, and so on as the common bond(s) that hold together the members of a nation. All or most of the elements that enter into the making of modern nation might have existed for centuries, unnoticed and constantly changing. In other words, national identity and nationalism stem from the subjective perception, collective awareness, and internalization of both an identity emanating from one or more sources and of the supposedly unique and superior nature of identity. (Karpat 2001: 323)

Desde este marco, el autor afirma cómo el nacionalismo turco, primero, salió de la búsqueda del estado, de elites buscando un medio apropiado para reformar el estado (así los elites se dieron cuenta de que un estado fuerte necesita una base social, unitaria, cohesiva y una identidad étnica) y de la creencia que el territorio nacional coloca las líneas y límites de la nación y su identidad. (Karpat 2001: 327)

Así, se entiende que no sólo las tradiciones, sino también la nacionalidad es algo renovada, reproducida, reformulada, rehecha... En este aspecto, cabe recordar las declaraciones de Hobsbawm sobre este punto:

The element of invention is particularly clear here, since the history which became part of the fund of knowledge or the ideology of nation state or movement is not what has actually been preserved in popular memory, but what has been selected, written, pictured, popularized and institutionalized by those whose function it is to do so. (Hobsbawm y Ranger 1983: 13)

Continuamos con Kemal H. Karpat y comprendemos la idea de la nación en la época de Tanzimat y conocemos el Ottomanismo:

El movimiento de reforma empieza con Abdülmecid (1839-61) en la época de Tanzimat, con la idea del estado como un grupo adoptando una postura con respecto a sus propias fundaciones tradicionales, tratando fundamentar el estado en el concepto de la nación. Y ese concepto de nación está compuesto de los individuales que residen en un territorio

claramente definido y que comparten una ciudadanía común y una cultura política. Eso es la esencia del Otomano que provoca una redefinición del estado, de la fe, comunidad y libertad. (Karpát 2001: 9)

Para poder crear una nación para el estado reformado estimularon el Otomanismo. Con el Otomanismo lograron cambios sociales y culturales aumentando la cultura común. El intento ideal era transformar cientos de grupos étnicos, religiosos, sociales, regionales distintos en un bloque homogéneo político – la nación- declarando que todos están iguales ante la ley. (Karpát 2001: 314-315)

Así vemos que el gobierno, o sea, una fuerza, toma las decisiones y de alguna manera, controla todo.

Proseguimos con el despertar del nacionalismo en Turquía:

El despertar del nacionalismo turco se empezó en los niveles más altos de la burocracia como un interés en el origen étnico y en el lenguaje. En el siglo diecinueve los libros de la historia utilizaban *hicra*, emigración de Profeta de Mecca a Medina (DC 1622) como el comienzo de la historia nacional, mientras que los libros en las escuelas militares se escribían que el comienzo de la historia nacional viene de la raíz étnica de Centro Asia. En realidad, el lenguaje del estado Otomano siempre se ha sido el turco. Por eso había teorías como la jefatura del estado siempre se ha sido turca. Pero se puede decir que el ‘Turquismo’ del estado Otomano es un producto del Otomanismo e Islamismo. En otras palabras juntaron el Otomanismo e Islamismo bajo el Turquismo; un sentido una etnicidad cultural-histórica que separa los turcos del Otomanismo de los turcos de Rusia. (Karpát 2001: 13)

Hasta el siglo diecinueve los turcos pensaban en sí mismos como musulmanes. Tenían lealtad al Islam y al estado Otomano. No tenían una relevancia política. En algunos aún había el sentido del Turquismo y así una literatura folklórica. (Lewis 2002: 2-3)

La idea del nacionalismo turco, en un sentido moderno, se aparece a mediados del siglo diecinueve. Muchos factores contribuyeron en su desarrollo:

“Many factors contributed to its development-European exiles in Turkey, and Turkish exiles in Europe; European Turcological research, and the new knowledge which it brought of the ancient history and civilization of the Turkish peoples; the Russian Turks and Tatars, who encountered Russian pan-Slavism and reacted against it with a growing national consciousness of their own, nourished-by an odd paradox-by Russian Turcological discoveries; the influence of the subject peoples of the Ottoman Empire, who as Christians were more open to national ideas coming from the West, and who in time helped to transmit the infection to their Imperial masters.

At first these ideas were limited to a small circle of intellectuals, but gradually they spread far and wide, and their victory was finally symbolized by the official adoption, for the

first time, of the names of Turkey and Turk for the country and people of the Republic.” (Lewis 2002: 2-3)

Lentamente, bajo la influencia del extranjero, los turcos empezaron a recuperar la identidad nacional como una nación Turca, distinta del estado Otomano y el Islam. (Lewis 2002: 345)

Después de la caída del Imperio de Otomano había una pérdida de la identidad. Los intelectuales buscaron soluciones y las identidades alternativas fueron así: el Otomanismo, el Turkismo, Anatolianismo, la identidad de la revolución, modernismo, republicanismo, islamismo, y mucho mas... Mustafa Kemal Atatürk fue el persona quien solucionó el tema de la identidad:

“The growth of cultural nationalism since 1908 had accustomed the new generation of Turks to the idea of Turkishness-of identity and loyalty based on the Turkish nation. The Kemalist Republic brought a new idea-that of Turkey-the land of the Turks. So new was this idea, that the Turkish language had even lacked a name for it. The Young Ottomans had used the Persian form Turkistan; Mehmed Emin had spoken of *Türkeli*-Turkland, and only during the Young Turk period had the name *Türkiye* come into common usage. It was first adopted officially by the Kemalist state in Anatolia...” (Lewis 2002: 353)

La idea nacional turca moderna, formada por Atatürk precisamente privilegia el escenario de la Anatolia, y el propio Atatürk impulsó la recuperación de las tradiciones pasadas. La novela justamente comparte esos dos rasgos. Así pues, se puede entender que la novela logra plasmar y recoger las ideas que la tradición nacional turca moderna plantea; se puede entender que por eso es tan emblemática, porque recopila literariamente el imaginario que el nacionalismo moderno planteó políticamente. Justamente por eso la novela no se podría entender sin ese precedente político. Entonces, la novela Ince Memed es precisamente el referente literario que el nuevo Estado turco ha necesitado para mirarse a sí mismo.

### 3.3 Ince Memed: La Novela

Como la novela Ince Memed es una obra enredada, voy a centrar mi análisis en tres ejes: el héroe protagonista, la creación del paisaje y la reconstrucción del pasado, y finalmente, voy a explicar cuál es la relación entre realidad y ficción que existe en la obra, partiendo, tanto de los planteamientos del autor como de parte de mi recepción.

#### El héroe:



La novela es una hermosa epopeya, que está inspirada en las viejas leyendas turcas y en el riquísimo folklore de Anatolia; tierra en la que el autor, Yaşar Kemal, ha estado desde

siempre muy arraigado. Como es una epopeya, necesita y obviamente tiene un héroe significativo; en cada página se nota la importancia del protagonista.

Entonces, para empezar vemos quién es ese héroe; Ince Memed y cuál es su historia: Ince Memed (Memed el flaco) es un chico joven quien trabaja en los campos de Abdi Agha, el dirigente del pueblo Degirmenoluk. Abdi Agha trata mal a todo el pueblo, y claramente a Memed y su familia. Memed no puede soportar más y así, un día, dejando todo, se va al otro pueblo; Kesme. Abdi Agha, teniendo las noticias del fugitivo, le obliga a volver a su pueblo y le deja casi sin comida. Un día Memed y un amigo suyo van a la ciudad y encuentran con un rebelde; Kara Ahmet. (Ahmet el oscuro). Memed siente una gran admiración por él; una vida en las montañas, una vida sin un regente le parece mucho mejor. Así pues, Memed decide a huir con su amante Hatce. Como el sobrino del Abdi Agha también está enamorado de Hatce, algunos hombres salen en persecución de los amantes. El sobrino de Agha muere durante una ráfaga de disparos. Así escapa Memed pero logran a agarrar Hatce. Después de un tiempo, Memed vuelve a su pueblo para salvar a Hatce. Mientras Abdi Agha arruina la vida de los campesinos. Entonces Memed entiende que debe matar Abdi Agha para poder salvar su pueblo. Después de la muerte de Hatce en un tiroteo, decide a matar Abdi Agha. Va a su pueblo, lo mata y de nuevo vuelve a las montañas.

Ahora bien, fijémonos en el carácter mítico de Ince Memed y cómo recoge parte de la tradición anterior: La figura de Memed alcanza una altura literaria única, pero en la narrativa tradicional turca, existen protagonistas y héroes similares. En la narrativa folklórica Koroğlu es un ejemplo importante. Koroğlu es un héroe soberbio y valiente; es un rebelde; se rebela contra la injusticia y así promueve el ideal de la ayuda a los pobres tal como se ocurre en Ince Memed. Es un poeta folklórico del siglo XV. Sus aventuras han sido narradas durante siglos con el mismo vigor. También en las narrativas más modernas hay varios ejemplos como la novela 'Yalniz Efe' (El aventurero solito), (1910), de Omer Seyfettin. En la novela de Seyfettin también vemos una chica quien se rebela contra la sinrazón. Echamos un vistazo a la novela; Kezban y su padre Yoruk Hoca viven en el pueblo Kumdere y ayudan a los pobres, huérfanos y a las viudas con el dinero que tienen. En el pueblo cercano, Kucukalan, vive Esegolu quien trata mal a todo el pueblo. Yoruk Hoca no quiere aguantar a esta maldad. Entonces, un día, los amigos y hombres de Esegolu le matan a causa de su personalidad y su dinero. Así empieza la lucha de Kezban contra la crueldad y contra Esegolu.

Según unos pensadores, Ince Memed es como Robin Hood, Billy the Kid o Jesse James. La injusticia y sus efectos son unas características comunes en los nombres, en las narrativas mencionadas. Memed, en efecto, es un rebelde nato, con una oscura conciencia

política que le obliga a huir a las montañas convirtiéndose en bandido y, a la vez, en mito y esperanza de millones de campesinos. La injusticia se ve en todas las partes. La vida de Ince Memed se puede considerar una respuesta a la injusticia; como la victoria moral, del bien sobre el mal, que caracteriza las narrativas heroicas.

No hay que olvidar, no obstante, que el personaje es presentado como un bandido, y justamente por eso tiene más importancia; como está fuera de la ley, es subversivo y por tanto, puede cuestionar el régimen de injusticia que supone el sistema feudal. En ese aspecto también entronca con los “bandoleros” que he mencionado y tiene también un aire de héroe romántico, rebelde y apasionado; rebelde porque se alza contra la injusticia y apasionado porque lucha por los suyos, incluyendo el hilo de historia romántica con Hatce.

Desde el principio estoy hablando de Ince Memed. Pero, a lo mejor, sería mejor decir Ince Memed 1. En los volúmenes siguientes el protagonista sigue luchando contra el feudalismo. Aunque estoy hablando de Ince Memed, quiero precisar que me estoy centrando en el análisis del primer volumen de la tetralogía, pues es ahí donde se forma el personaje mítico y adquiere la densidad que lo convierte en un símbolo, tal y como se ve en este pasaje, en el que podemos ver cómo Memed deja atrás su pasado como campesino y es reconocido por sus compatriotas como una figura heroica:

Gunlerden beri Cukurova calkanliyordu. Ince Memed adi, dilden dile dolasiyordu. Koy yakan, ocaklar sonduren Ince Memed! Ince Memed, Aktozlu koyu yandiktan sonra dillere destan olmustu. Aktozlu koyunu gormeye gelenin hesabi yoktu. Aktozlunun kadinlari, cocuklari birbirlerine, onlari gormeye gelen yore koylulerine Ince Memedi anlatiyorlardi. “Dev gibi bir adamdi. Bir kocaman cam kutugunu atesleyip eline almis evden eve yakarak dolasiyordu. Koyun icinde yel gibi dolaniyordu. Yaktigi evlerden biri sonecek olsa, yetisip atesi basiyordu. Bir gorseydiniz Ince Memedi! Gecenin karanliginda gozlerinden isiklar saciyordu. Boyu, bir kavak gibi uzuyor, bir kisaliyordu. Kursun da gecmiyordu ona. Onune gelen kursun sikiyor, kar ettiremiyordu.

Baska baska koylerde, baska baska bicimlerde, baska baska yorumlarla Ince Memed ustune hikayeler anlatiliyor babam anlatiliyordu. (Kemal 1997: 303)

Por entonces todo Chukurova estaba preocupado con Memed, y su nombre corría de boca en boca. Después del incendio de Aktozlu, Memed se convirtió en héroe legendario. Innumerables campesinos se dirigieron a Aktozlu sólo para ver las ruinas. Las mujeres y los niños de Aktozlu contaban a cuantos llegaban de los pueblos vecinos:

-Es un gigante. Cogió con una sola mano el tronco de un pino enorme, lo encendió como una tea y fue de casa en casa prendiéndoles fuego. Atravesó la aldea como un torbellino. Cuando se apagaba el fuego en una casa volvía a prenderlo de nuevo. ¡Era digno de verse! Brillaban sus ojos en la oscuridad de la noche. A veces parecía tan alto como un álamo, y a otros muy pequeño. Las balas no le hacían daño. Estuvimos disparando contra él pero de nada nos valió.

En todos los pueblos se repetían versiones del suceso y se añadían nuevos relatos de sus hazañas. (Kemal versión española de Manfredi Cano y Ruiz Garcia 1962: 219-220.)

Pues vemos como corre el rumor de Memed por todo Cukurova, toda la gente habla de él, piensa en él, así se ve miles de versiones de su vida. Con estos relatos del pueblo Memed se convierte en un hombre inmortal, en un milagro, en un gigante, en un álamo, al final, y para siempre, en un halcón... Pase lo que pase los campesinos están dispuestos a proteger ese pseudo Dios y seguir con su mito:

Las noticias de Chukurova se extendieron pronto desde Kadirli a Kizan, desde Jehdah a Adana, hasta los confines de Osmaniye. El enviado de Abdi Agha y Ali Safa Bey, informó Kalayji, había tendido una emboscada traicionera a Memed, de la que éste había escapado sin un rasguño, hiriendo al propio Kalayji y matando a dos de sus hombres.

En el Chukurova y en las Montañas de Taurus se repetían las hazañas de Memed de boca en boca con mucha exageración y apoyando todos su causa. La gente de la montaña, a pesar del peligro que ello suponía, estaba dispuesta a protegerle contra sus enemigos a toda costa.

-¿Memed?-decían.-La gente cree que es un muchachuelo, pero es todo un hombre de pies a cabeza. La sangre de su madre será vengada en Abdi Agha y Ali Safa Bey, que no tardarán en recibir su castigo por los delitos cometidos contra el pueblo de Vayvay.

Las consecuencias inmediatas de la lucha de Memed con Kalayji se dejaron sentir en seguida en Vayvay. Entraba ya la noche cuando llegaron las noticias al pueblo. La gente dejó sus trabajos y todos se reunieron en la plaza para regocijarse. Al fin el pueblo tenía un campeón. Estaban alborozados y comenzaron a inventar grandes historias sobre Memed, que pronto adquirirían proporciones legendarias. Contaron tantas hazañas y luchas heroicas que no bastarían para ejecutarlas las vidas de diez hombres. Pero los aldeanos no estaban en condiciones de detenerse a pensar en tales consideraciones. Memed se había enfrentado con su enemigo, contra Kalayji. Durante dos años no habían podido salir de sus casas por miedo a Kalayji, mientras Ali Safa Bey se iba adueñando de sus campos. Estaban aislados de la ciudad y ya no podían ir allí para buscar la protección de sus derechos. En otros seis meses más, todos los campos habrían pasado a manos de Ali Safa Bey y los aldeanos se convertirían en esclavos suyos. (Kemal versión española de Manfredi Cano y Ruiz Garcia 1962: 239)

A causa de su carácter mítico Memed tiene sobrenombres, el más importante de esos, es, obviamente ‘El halcón’, pues vemos porque la obra se llama *El halcón* en la versión traducida, aunque en el turco se llama *Ince Memed (Memed el delgado)*:

“Osman se sentó en el brocal del pozo de piedra que habia en el centro de la plaza, y repitió sin cesar esta frase:

-¡Memed, “el Halcón”! ¡Memed “el Halcón”!

Osman era un hombre de ochenta años, bajo y delgado, con ojos verdes y barba rala. Sólo tenía quince pelos blancos en la barbilla. Sus diez hijos, reunidos a su alrededor con los demás campesinos, esperaban ahora oír sus palabras:

Después de repetir una vez más “Memed, el Halcón”, Osman se puso en pie y preguntó:

-Mi halcón no roba al pueblo, ¿verdad?

-¿Ha robado Memed alguna vez a nadie?-contestaron todos.

-Ensillad mi caballo, hijos. Juntad el dinero que tengáis y dejadme ir a ver ese “Halcón”. En las montañas tiene que tener necesidad de dinero. Todo el mundo debe dar cuanto pueda.

Cuando el rocío de la tierra de Chukurova se volvió vapor, Osman montó en su caballo y se dirigió hacia las Montañas Taurus, envueltas todavía en las neblinas azules que subían de la llanura.

Por todas partes iba preguntando:



-¿Dónde está Memed, el Halcón?" (Kemal versión española de Manfredi Cano y Ruiz Garcia 1962: 239-240)

Como Memed es un mito, es un hombre de mucha importancia toda la gente quiere conocerle. Le admiran, casi le adoran; para ellos Memed es la esperanza de la salvación, de una vida sin un Agha. Ahora, fijémonos como encuentra Osman con 'el Halcón' y ve que es un chico como los otros mediana estatura

Osman no dejaba de repetir:

-Memed, el Halcón. Memed, el Halcón.

Estas palabras eran como un bálsamo para su lengua.

-Memed es también nuestro halcón.-dijo la mujer-Ya lo verá pronto, cuando acabe con ese calvo de Abdi y vuelva a distribuirnos las tierras. ¡Ingratos vecinos! ¡Qué cosas hicieron a mi Memed, hermano! Dejemos pasar el tiempo y llegará un día en que saldré yo en el medio del pueblo y diré a todos los habitantes lo que pienso de ellos. Yo sé lo que tengo que decir a esos campesinos indignos que han convertido a mi Memed en un vagabundo. Id, hermano, y contad todo esto a Memed. Decidle que mate a ese infiel, y también a Ali Safa Bey. Que corte la cabeza de Kalayji y la baje a Chukurova. Decidle que lo ha dicho su tía Huru.

...

Estaban subiendo por una senda estrecha que llevaba hasta la parte superior del valle de Chichekli. Ya desde la mañana Osman había estado preguntando a Ali el Cojo:

-¿Qué clase de hombre es el Halcón?

Ali, el Cojo replicaba:

-Tiene los ojos grandes y castaños, el cabello como cerdas de cepillo, una expresión amarga en el rostro y la barbilla puntiaguda. Es de tez morena y mediana estatura. Puede disparar una bala y hacerla pasar por el ojo de una aguja. Es rápido y valiente y se enfrenta con los peligros o la muerte con los ojos abiertos.

...

Memed preguntó a Ali el Cojo en voz baja:

-¿Quién es ese hombre?

-Viene de muy lejos, del pueblo de Vayvay. Continuamente te está llamando 'su Halcón'.

Memed se adelantó despacio hacia el anciano y le tendió la mano:

-Bien venido, tío.

-Estoy contento de estar aquí, hijo mío. ¿Eres tú mi Halcón?

-¿Quién?

-Memed 'el Delgado'.

Memed sonrió un poco tímido:

-Yo soy.

Con una agilidad inesperada, Osman se abalanzó a él, le rodeó con los brazos y comenzó a besarle:

-Memed 'el Delgado', mi 'Halcón'. -Le besaba y lloraba al mismo tiempo.

...

-No lo puedo creer, hijo mío-repetía el anciano.-No puedo creer lo que ven mis ojos. ¿Eres verdaderamente mi Halcón? ¿Eres tú realmente?" (Kemal versión española de Manfredi Cano y Ruiz Garcia 1962: 241-243-244)

Ya que la importancia de las palabras juega un papel bastante significativo en mi trabajo, aquí vemos que el propio texto pone de manifiesto cómo el mundo del discurso; lo que se cuenta de Ince, los relatos de sus hazañas, son más importantes que la realidad. Por

ejemplo con la cita dada vemos la diferencia entre el mito Memed, es decir el mítico Halcón, el héroe liberador, y el personaje Memed; el chico de mediana estatura que responde tímidamente. Así vemos que ‘el aspecto real’ de Memed no cambia nada. Lo que importa es lo que piensa la gente o en que cree.

### **El pasado:**

Como el heroísmo de Ince Memed está ligado a la lucha contra el feudalismo es necesario analizar en qué términos la novela ese escenario histórico sin el que no puede entenderse el personaje de Memed.

Aunque Memed encarne la idea de rebelión en sí, el contexto feudal en el que vive no puede considerarse como un simple marco; contrariamente la novela utiliza este trasfondo histórico para explicarnos una manera de vivir, utilizando y explicando el retrato del pueblo como un retrato de la época. Es un reclamo para decir basta a la maldad, al sistema. La novela presenta la situación ‘real’, había feudalismo en Turquía y puedo decir que la población de los campesinos tiene mucha importancia en mi país. Yasar Kemal incluye la historia dentro de la novela, explicando la organización feudal, el papel de los Aghas, los bandidos, como sufrieron los campesinos, el autor explicando las circunstancias sociales y políticas revela el feudalismo y como surge el capitalismo después del feudalismo:

“-Hace más de cincuenta años-solía comenzar Ismail ‘el Grande’ y una vez que empezaba no se detenía, como si estuviera recitando una canción-Chukurova no era más que un mundo de pantanos y juncuales, con sólo algunos pequeños campos labrados en la falda de las colinas, y en toda la amplia llanura no podía hallarse ningún ser viviente, excepto los nómadas. Cuando los árboles y la tierra comenzaban a engalanarse con la llegada de la primavera, se iniciaba con toda su majestad la migración, como una serpiente roja y verde. Entonces era el tiempo de partir hacia las montañas y establecer nuestros campamentos de verano en las tierras altas de Binbogha. Al llegar el invierno bajaríamos de nuevo a la llanura de Chukurova. En aquellos tiempos la llanura estaba tan espesamente cubierta de juncos y matorrales que ni un tigre podía penetrar en ella. Durante los doce meses del año la hierba cubriría a un hombre hasta por encima de las rodillas en los campos. Manadas de tímidas gacelas de ojos brillantes pacían la llanura. Montábamos caballos valientes y rápidos para cazarlas, y en estas carreras era probada la clase de cada corcel. Las cañas y los juncos solían crecer hasta la altura de los álamos en Chukurova. Chukurova se cubría de narcisos de una punta a otra durante la primavera.

...

El llano de Osmaniye-Toprakkale, en la parte superior del río Jeyhan, cerca de las montañas, estaba ocupado por la tribu de Tejrili en el lado que mira al mar; más abajo, alrededor de Jeyhanbekir y Mustafabey se alzaba el campamento tradicional de la tribu de Jerit; entre el Anavarza y el castillo de Hemiteh, la de Bozdoghan; entre el Anavarza y el Kozan, los Kurdos de Lek; entre el río Sumbas y el Taurus, la tribu Sumbasli. La de Tatarli se establecía entre lo que hoy es el pueblo de Ekshiler y Kadirli. Algunas veces las tribus cambiaban de emplazamiento. La tribu de Bozdoghan se establecía en las tierras de la de Jerit, y la de Jerit en las de Bozdoghan. La tribu más poderosa era la de Avshar; se establecía donde le parecía sin que nadie protestara jamás.

-Recuerdo-continuaba Ismail 'el Grande'-la guerra contra los otomanos, de la que saldrían éstos victoriosos. Capturaron a nuestro Kozanoghlu y se lo llevaron. Después exiliaron a los Avshars a Bozok y dispersaron la tribu.

Ismail 'el Grande' solía resumir luego la historia de su pueblo:

-Entonces los otomanos establecieron, por la fuerza, a las tribus en Chukurova, les distribuyeron los campos y les extendieron escrituras de posesión. Estacionaron soldados en las carreteras que llevan a las montañas, de forma que ya no nos fuese posible emigrar en verano a los prados de las montañas. Los nómadas morían como moscas en Chukurova, unos de la malaria, otros del calor o de las epidemias tan frecuentes entre ellos. Pero como los nómadas no tenían intención alguna de quedarse allí estaban dispuestos a quemar hasta las raíces de los viñedos que los otomanos les habían dado. Esa es la razón por la que ahora no hay árboles en ninguno de estos pueblos. Finalmente los otomanos se dieron cuenta de que las tribus acabarían por extinguirse, y les permitieron volver a sus praderas. Mucho más tarde las tribus se fueron acostumbrando a la idea del estacionamiento y comenzaron a construir pueblos en lugar de sus campamentos habituales, y a ver crecer y a recolectar cosechas de trigo. Después de esto se fraccionaron y cambiaron sus costumbres. En seguida todo se hizo distinto. Los hombres fueron ya más endebles y se cumplió lo que habían previsto los otomanos.

Ismail 'el Grande' una vez lanzado en el tema de las tribus, podía seguir hablando de él durante varios días, prendido en la nostalgia de la vida en absoluta libertad. Todos sus discursos comenzaban con estas palabras:

-Yo soy un hombre que conoció a Kozanoghlu, el gran caudillo y poeta de la rebelión contra los otomanos.

Estaba orgulloso de esto.

En 1917, 1918, 1919 y 1920, últimos años de la Primera Guerra Mundial, había presenciado la derrota de los otomanos, cuando el Chukurova se llenó de desertores y bandidos, y toda la cordillera del Taurus se hizo prácticamente intransitable por culpa de ellos.

Las fuerzas de ocupación francesas llegaron hasta Chukurova y los bandidos, los desertores, los milicianos, los ladrones, los granujas y los hombres honrados, los jóvenes y los viejos, todo el pueblo de Chukurova se unió para arrojar al enemigo de la llanura. Cuando al fin echaron a los franceses quedó liberada toda la comarca. Se formó un nuevo Gobierno y comenzó una nueva era.

Hacia finales del siglo XIX, años después de la rebelión, la situación fue obligando al pueblo a aceptar la sujeción al suelo. Aumentó el valor pacíficos. Cada año, el suelo de Chukurova devolvía cuarenta o cincuenta veces más de lo sembrado, con una tenacidad que parecía increíble. Durante los años siguientes al 1900, los pantanos de Chukurova fueron siendo desecados poco a poco, y los junciales quemados y convertidos en campos de labranza, de modo que casi toda la tierra fue puesta en cultivo.

Después de la Primera Guerra Mundial, el nuevo Gobierno trató de poner fin a la organización feudal y abolió los derechos y poderes de los señores. En realidad el sistema se estaba desmoronando por sí solo. Apareció en primer plano una clase de nuevos ricos, que en su mayoría buscaban sólo la posesión de terrenos lo más fértiles que fuera posible. Consiguieron por toda clase de medios arrebatar la tierra de los pobres, no sin librar una gran batalla frente al pueblo. Se incrementaron al máximo las posesiones de los terratenientes cuando comenzaron éstos a utilizar a los bandidos como medio para presionar a los pobres, quienes se vieron empeñados en una lucha de vida o muerte si querían defender sus derechos a la tierra. Casi todos los Aghas protegían y mantenían una partida de bandidos en las montañas y los defendían ante el gobierno. El Agha que no tenía a su disposición ningún bandido, organizaba una partida por su cuenta, hasta que las montañas del Taurus estuvieron repletas de bandoleros. Pero los intereses en conflicto comenzaron a originar luchas entre las respectivas bandas repartidas por los montes. Las contiendas eran feroces y continuas, así como eran continuas y feroces las tropelías contra los pobres, mientras la hacienda de los Aghas crecía considerablemente.” (Kemal versión española de Manfredi Cano y Ruiz Garcia 1962: 202-203-204-205)

Tras de leer las páginas citadas me resulta inevitable pensar en la siguiente pregunta: ¿Qué haríamos si encontramos con la información dada en una narrativa histórica? La respuesta es simple; en pocas palabras; creer en lo que se escribe. Entonces, ¿Cómo se puede cambiar la respuesta cuando leemos una novela? ¿Quién puede decir que la información dada es una mera mentira?...

En otro orden de cosas, la rebelión de Memed lo convierte en un ‘bandido’ y tampoco se trata de una elección azarosa, ya que en la historia turca el bandolerismo es un fenómeno presente por tanto, el bandolerismo de la época no es solamente un recurso literario, sino también un hecho histórico. Existe una relación entre un bandido, el campesino y el gobierno. Memed, es un ejemplo revolucionario, social; es un campesino quien rechaza a rendirse. Ahora vemos cómo esa escritura literaria de Ince Memed como bandido se ancla en la realidad histórica, los pequeños detalles que le dan verosimilitud:

Cada bandolero llevaba un fez rojo, como es costumbre en las montañas, donde esa prenda es símbolo del bandidaje. Todavía no se había visto un bandido que usase sombrero o gorra, como los hombres de la ciudad o de la aldea.

Se desconoce quién fue el primero que introdujo el fez en la montaña o quién lo usó allí después de conocerse el sombrero en el resto del mundo. Quizá, cuando los sombreros se introdujeron en algún lugar por allá, los bandidos de las montañas no sintieron necesidad de desembarazarse de sus feces. Después, todos los que se lanzaron a las montañas usaron siempre fez.” (Kemal versión española de Manfredi Cano y Ruiz Garcia 1962: 89)

Seguimos con el tema de las costumbres; la novela, utilizando las costumbres, no sólo nos hace revivir el pasado sino también entender la vida campesino y su manera de vivir, su creencia, la cultura nacional, razonar las costumbres y usos, pensar en la importancia del folklore tradicional. Además, el autor lo hace utilizando el lenguaje típico de la región y de los campesinos. Vemos un ejemplo en donde se habla de la costumbre de maldecir al pueblo cuando una hija se fuga:

Ana, safaktan once kalkti. Hatcenin yatagina bakti. Yatagin ici doluydu. Hic suphelenmedi. Sabah olup da Hatce her zamanki vaktinde yataktan kalkmayınca yuregine tip etti. Korkusu dogruydu. Yorgani acınca yildirim vurulmuş dondu. Hatce, bir yastığı yorganin altın auzunlamasına koymuş, onun yerine yastık yatıtordu yorganin altında. Bu, Hatcenin geceden kactığını gösteriyordu. Bu yastık oyununu da cabuk haberlenmesinler diye yapmıştı.

Yorgan kadinin elinde kalakalmıştı. Ancak, kocası kendisine seslenince ki kendine geldi. Yorgani elinden birakti.

Toros koylerinde tore yerine gecmştir. Kızı kaçan, atı, okuzu, horozu calınan evinin kapisına cıkar, bütün köye, çekemeyenlere, gözleri kaldırmayanlara basar kufuru. Saatler durur durur kufureder. Köylü hiçbir cevap vermez ona, aldirmaz. Kufredenin bir zaman sonra hirsini, ondan sonradır ki, ciddi ciddi olayın üstüne konuşulur.

Kocasına:

“Kız gitmiş” dedi. “Şimdi nıslıyeyim?”

Koca asikar bir sevinc cigligi atti:  
“Cok sukur Allahima,” dedi. “Cok sukur. Hic gonlum yoktu, Abdi Aganin kel yigenine vermeye kizi. Caresizlik belimi bukuyordu. Cok sukur...”

Kadin:

“Sus”, dedi. “Sus! Bir duyan olmasin, Abdi Aga, kizi biz kacirttik sanir da derimizi yuzer.”

Sonra ana, tore oldugu uzere, evin kapisina cikti usul usul dovunmeye bakti. Dovunmek hic de gelmiyordu icinden. Kimseye kufredemiyordu. Bagiramiyordu da. Sallaniyordu boyuna.” (Kemal 1997: 99)

Ahora vemos la traducción:

“La madre de la muchacha se levantó antes del alba. Cuando miró a la cama de Hatché le pareció verla ocupada y no sospechó nada, pero al llegar mañana, y como Hatché siguiera todavía sin presentarse, le dio un vuelco el corazón. Tiró de la colcha hacia atrás y sus sospechas se confirmaron.

Hatché había colocado la almohada debajo de la colcha para simular que era su propio cuerpo, lo cual significaba claramente que se había escapado la noche anterior; merced a esta estratagema no se había notado antes su ausencia.

La madre de Hatché se quedó estupefacta, con la colcha en la mano. Sólo cuando la llamó su marido recobró la presencia de ánimo y soltó la colcha.

En las aldeas de Taurus es costumbre, cuando se fuga una hija, o le roban a uno un buey o una gallina, ponerse ante la puerta de la casa a lanzar maldiciones contra todo el pueblo y contra aquellos a quienes se envidia su mejor suerte. Se pasan las horas ante la casa echando maldiciones.

Los de la aldea no se dan por aludidos y ni siquiera contestan a las injurias.

Después de algún tiempo va apaciguándose la rabia y entonces puede discutirse el hecho seriamente.

-La chica se ha escapado-gritó a su marido-¿Qué vamos a hacer ahora?

Con un claro suspiro de alivio, el esposo respondió:

-Dios sea loado. Mi corazón no estaba de parte de este matrimonio con el sobrino de Abdi Agha. Lo acepté únicamente porque no había otra salida. ¡Gracias a Dios!

-Cállate. Que nadie te oiga. Si Abdi Agha se hace a la idea de que la hemos ayudado a fugarse, nos despellejará vivos.

Luego, de acuerdo con la costumbre, salió a la puerta y comenzó a lamentarse. No sentía el menor deseo de gemir. No podía ponerse a insultar a tontas y locas. Ni siquiera gritaba.” (Kemal versión española de Manfredi Cano y Ruiz Garcia 1962: 70)

Seguimos con otro ejemplo; el uso de medicina tradicional:

Kerimoglu disari gitti. Bir zaman sonra elinde bir canak, bir takim bezlerle geldi. Yakiyi eliyle yapmisti.

...

Memed:

“Agam,” dedi Kerimogluna, “bu yakidan azicik daha yapar misin bize? Yarali arkadaslarimiz var. Onlara da gotureyim...”

“Yapilmis merhem var,” dedi Kerimoglu. “Sifali merhem.Ondan veririm sana. Yaki da yaparim simdi.” (Kemal 1997: 173-174)

Kerimoghlu salió de la tienda y regresó en seguida con una escudilla y unas tiras de lino. Con sus propias manos preparó una cataplasma y empezó a curar la herida de Memed.

...

-Agha- dijo Memed a Kerimoghlu- ¿Crees que podrías hacer un poco más de ese ungüento para nosotros? Algunos de nuestros amigos están heridos. Podríamos llevárselo a ellos.

-Hay todavía algo-respondió Kerimoghlu-. Os prepararé también vendajes.

-¡Ojala no conozcas jamás días aciagos!  
Kerimoghlu envolvió la untura en un trazo de tela de lino bastante grande y les dio hilachas para la cataplasma. (Kemal 1962: 127-128)

La novela refleja también la comida tradicional, la manera de cocinar y comerla:

Kadin, ocakta atesin yanibasinda duran kocaman bir bakir tencereden kalayli bir sahana dogme corbasi doldurmaya basladi. Cocugun gozleri tenceredeki bugulanan corbaya dikildi.  
Kadin corbayi getirip onune yerlestirdi. Eline bir tahta kasik verdi. (Kemal 1997: 15)

Ya, en las ciudades no se utilizan mucho ni cazuelas de cobre ni cucharas de madera. En lugares más rústicos y en los pueblos es algo más común:

La mujer comenzó a llenar un cuenco de hojalata con caldo de una gran cazuela de cobre que estaba en la chimenea junto al fuego. Los ojos del muchacho estaban fijos en la humeante sopa de cazuela.

Le trajo la sopa, se la colocó delante y le puso en la mano una cuchara de madera. (Kemal 1962: 10)

El conocimiento tradicional está integrado por diferentes elementos; la novela incluye también unas referencias al folklore tradicional que sirve para evocar de forma eficaz la atmosfera del mundo rural del pasado. En la obra se notan las canciones tradicionales; los cantos utilizados para explicar, especialmente, el dolor, el amor,...

Fijémonos en ellas y así vemos la tradición turca; es cierto que las canciones tradicionales, o sea, folklóricas son bastante importantes en nuestra literatura y lenguaje.

“Ali bir turku soyledi. Dertli bir turkuydu bu. Geceye yayildi:

*Kapiya oturmus kurar araba*

*Bugun efkarliyim gonlum haraba*

*Kitaplar getir de yeminler edem*

*Senden gayrisine demem merhaba.”*(Kemal 1997: 33)

“Los tres estaban aburridos y Ali comenzó a entonar una triste canción popular:

*Sentado en mi puerta, enjaezando la carreta,*

*Me afligen hoy inquietudes que hieren mi corazón,*

*Más trae los libros santos y sobre ellos juraré,*

*Que a nadie más que a ti realmente amaré...”* (Kemal 1962: 23)

En el comienzo del episodio trece vemos otra canción:

*“Indirdiler Heletenin duzune*

*Kellesi yok ki bakam yuzune*

*Benden selam soylene Nukrak kizina*

*Neneyle neneyle Iraz neneyle*

*Cik daglar basina bana eyleyle.*

*Nukragi dersen de Ofunun dagi*

*Derde derman derler kartalin yagi*

Ayagina dustum Besinin beyi  
Neneyle neneyle Iraz neneyle  
Cik dagin basina ordan eyleyle.” (Kemal 1997: 199)

Ahora fijémonos en una canción folklórica sobre Cukurova:

“Cukurova yana yana ordolur  
Her sinegi bir alici kurdolur  
Sen olursen yuregime derdolur  
Kalk kardas gidelim silaya dogru.” (Kemal 1997: 276)

También hay canciones sobre los hombres importantes o las tribus, vemos una de ellas; una sobre Kozanoglu:

“Ciktim Kozanin dagina  
Kari dizleyi dizleyi  
Yarelerim goz goz oldu  
Cerrah gozleyi gozleyi

Olur mu boyle olur mu  
Evlat babayi vurur mu  
Padisahin askerleri  
Bu dunya boyle kalir mi  
Kara Cadir egmeyinen  
Ucu yere degmeyinen  
Ne kacarsin koc Kozanoglum  
Bes yuz atli gelmeyinen.” (Kemal 1997: 280-281)

Vemos la traducción:

“Huí al monte de Kozan  
Arrastrándome sobre mis rodillas.  
Ay, mis heridas se estaban infectando  
Porque en vano buscaba un curador.  
¿Puede ser cierto? ¿Puede ser verdad?  
¿Es posible que un hijo mate a su propio padre?  
Oh, vosotros, soldados del Sultán,  
Este mundo no puede continuar así.  
¿Qué importa si se rompe la pértiga de la tienda,  
y su techo se nivela con el suelo?  
¿Cómo puedes huir, valiente Kozanoghlu,  
Si sólo son quinientos los jinetes que te persiguen?” (Kemal 1962: 203)

Las canciones utilizadas, la primera y la última cita, y la historia de Kozanoglu son reales.

Como esas costumbres hacen referencia al campesinado, que es uno de los protagonistas de la novela, seguimos con el retrato del campesinado. Este retrato se plantea gracias a un uso brillante del lenguaje.

Fijémonos en el tratamiento de los aldeanos cuando aprenden que Abdi Agha sigue viviendo:

“Arkasından insanlar da evlerinden çıktılar. Oraya Baraya birikismeye başladılar. Bir homurtu boydan boya koyu dolandı:

- Adam olmus da...
- Adam olmus da dağın İnce Memedi.
- Sefil İbrahim'in oğlu.
- Adam olmus da Abdi Agamizin tarlasını dağıtıyor.
- Boyuna bak, boyuna sunun.
- Gören yedi yasında çocuk sanır.
- Sumsuk.
- Tufegi bile götüremiyor.
- Eskiya olmus da...
- Eskiya olmus da koy yakıyor.
- Eskiya olmus da babasının mali gibi...
- Babasının mali gibi bizim Agamizin tarlasını, okuzlerini dağıtıyor.
- Adam olmus da...
- Agamizin kapisında yallanirdi it gibi.
- Daha dune kadar.
- Sefil İbrahim'in savsak oğlu...
- Calimından da yanından gecilmez.
- Savsak domuz.
- Elin kızı da onun yuzunden curur.
- Curur mapusanelerde...
- Hatce curur.
- Bak hele bak!
- Çakirdikenligi de yaktirdi! Çift surenlerin ayaklarını diken yemesin!
- İncinmesinler!
- Bak hele bak!
- Gelmis koye, Abdiyi öldurdum deyî kabarı.
- Agamizi...
- Agamiz onun gibi yuz tane iti bir kursuna dize.
- Bizim Agamiz.

Sonra büyük bir kalabalık halinde koyu, Abdi Aganin avlusuna doldu. Abdi Aganin karılarını, çocuklarını kutladılar.” (Kemal 1997: 319-320)

Aquí, también, he utilizado el turco para acentuar el significado, para mostrar como hablan los campesinos, para subrayar la realidad de la narración. Ahora vemos el texto en el español:

“Finalmente la gente empezó a salir de sus casas y a formar pequeños grupos. Una noticia recorrió el pueblo de punta a punta.

- Ha bajado de la montaña...
- El pobre hijo de İbrahim...
- Se ha hecho un hombre, y está distribuyendo los campos de nuestro Abdi Agha.
- ¡Mirad que tipo tiene!
- ¡Es un idiota!
- ¡Se ha convertido en bandido, incendiario de pueblos!...
- ¡Ni siquiera sabe llevar la escopeta!
- ¡Se ha hecho bandido y quiere repartir los campos y los bueyes de nuestro Abdi Agha, como si fueran suyos!



-Que se acuerde de cuando vigilaba la puerta del Agha como un perro.  
 -¡Es el hijo inútil de Ibrahim, ‘el indigente’...!  
 -¡Y la pobre chica se pudre en la prisión por su culpa!  
 -¡Ha quemado los cardos para que podamos arar sin arañarnos las piernas!  
 -¡Ha venido al pueblo jactándose de que ha matado a Abdi Agha!  
 -¡Nuestro Agha mataría un centenar de perros como él de un solo disparo!  
 -¡Viva nuestro Agha!

Después todos los aldeanos se congregaron en el patio de la casa de Abdi Agha, para felicitar a sus esposas e hijos.” (Kemal 1962: 230-231)

Ahora volvemos al lenguaje y vemos como se diferencia en el idioma original y así como el autor alcanza a la realidad utilizando el lenguaje apropiado y que utilizan los campesinos diariamente:

“Memed, Mustafayı elinden tuttu, bir dut agacının altına çıktı. Dutta serceler kaynasyorlardı. Bir de vicirdasiyorlardı ki, bütün çarşı sesleriyle doluyordu.

-Aksam oluyor Mustafa, neyliyek?

Mustafa, birden toparlandı. Ayıktı.

-Neyliyek? diye Memedin gözlerinin içine bös bös baktı. Dü içinde dolası bir hali vardı.” (Kemal 1997: 72)

Y ahora fijémonos en la versión traducida:

“Memed cogió a Mustafa de la mano y tiró de él hasta debajo de una morera. La morera parecía viva con los gorriones que llenaban de ruidos todo el mercado.

-Es de noche, Mustafa. ¿Qué haremos ahora?

Mustafa miró a los ojos de Memed como si estuviera en sueños.” (Kemal 1962: 53)

En el turco, o sea, en el libro original, vemos la palabra “neyliyek” que significa “¿qué hacemos?” o “¿Qué haremos?”. Pero la traducción me parece insuficiente, porque en el turco, normalmente, no decimos “neyliyek”; es una palabra utilizada especialmente por los campesinos, aldeanos,...En vez de “neyliyek”, decimos “ne yapalım?”

Así, es justo decir que Yasar Kemal refleja la realidad de los campesinos y pueblos y lo hace perfectamente. Seguimos con más ejemplos:

“Hatce, corbayı icmeyeceğinden korkarak:

-Haydi teyze, dedi. “Haydi haydi nölürsun!”

İraz corbayı içip bitirdikten sonra Hatce:

“Teyze” dedi, “ibrikte su var. Yuzunu yu! Kendine gelirsın.”

İraz, Hatcenin dedigini yaptı. Gitti yuzunu yıkadı.” (Kemal 1997: 209)

Miramos a la traducción:

“Hatché temía que no fuera a tomarse la sopa.

-Anda, ¡vamos, tómatela por favor!

İraz, todo parsimonia, hundió la cuchara en la sopa.

Cuando la hubo acabado, Hatché volvió a hablar:

-Tía, hay agua en el jarro. Lávate la cara. Te sentirás mejor.  
Iraz hizo lo que Hatché le decía y fue a lavarse la cara.” (Kemal 1962: 148-149)

Aquí, también, vemos lo que he explicado antes; normalmente para decir “lavarse la cara” no decimos “yuzunu yu”; utilizamos “yuzunu yika”, pero como habla una campesina el autor escribe así. Fijémonos en otro ejemplo: “Kocasina:-Kiz gitmis dedi. Simdi nisliyelim?” (Kemal 1997: 99) Aquí, “nisliyelim” significa ¿qué hacemos? o ¿qué haremos? como “neyliyek?” o “ne yapalım?” Y como los otros, la palabra citada no se utiliza frecuentemente, o sea, no se utiliza en el turco que utilizamos en las ciudades. Desgraciadamente, en la versión traducida se pierde casi toda la importancia del lenguaje. Seguimos con otros ejemplos:

“Abdi Aga, inegin sirtina elini vurarak:  
-Satmaya mi getirdin Done? diye sordu.  
Basini yerden kaldirmadan:  
-“Heyye Agam” dedi.” (Kemal 1997: 60)

Miramos a la versión traducida:

“-¿La has traído para vender, Deuneh? – preguntó Abdi Agha, dando unas palmadas sobre el lomo de la vaca.  
-Sí, Agha- respondió ella, sin alzar la cabeza.” (Kemal 1962: 44)

En el ejemplo citado “heyye” tiene la importancia; significa “sí”; es correcto, pero la palabra “heyye” acentúa el lenguaje hablado y cuando se traduce como “sí” me parece insuficiente.

“Suleyman:  
-Eeee? Dedi.  
Memed:  
-Sizi cok goresim geliyordu ama, nidersin! Koyculuk.”  
...  
Suleyman:  
-Sormak acep olmasin. Bu gece bu ne hal Memed?” (Kemal 1997: 115-116)

Aquí “nidersin” y “acep olmasin” son otros ejemplos del lenguaje hablado en los pueblos. Vemos la traducción:

“Soleiman le miró con aire interrogante.  
-Estaba deseando verte-replicó Memed- pero, ¿qué puedo decirte? Ya sabes lo que pasa...  
-Si me permites una pregunta- dijo Soleiman- , ¿qué asunto te traes entre manos a estas horas de la noche, Memed?” (Kemal 1962: 83)

Puedo decir que toda la obra está llena de los ejemplos; el lenguaje utilizado tiene mucha importancia y como hemos visto antes el lenguaje da la realidad a una obra. En mi opinión, en *Ince Memed* vemos toda la realidad afirmada con el lenguaje.

Ahora fijémonos en la importancia de los hábitos y de las costumbres. Vemos la confusión de Memed cuando aprende que no existe el feudalismo en todas las regiones:

“Memed se despezó. Su cara se tornó oscura cuando frunció el ceño.  
-¿Quién es el Agha de esta ciudad?-preguntó al fin.  
Al principio el cabo Hasan no comprendió la pregunta.  
-¿Cómo dijiste?-inquirió a su vez.  
-Preguntaba que quién es el Agha de esta ciudad-repetió Memed.  
-Hijo mío-respondió el cabo Hasan -, ¿Qué Agha? ¿Cómo iba a tener un Agha esta ciudad? Aquí no hay Agha. Cada uno es su propio Agha. A cualquier hombre rico se le llama aquí Agha. Hay infinidad de Aghas...  
Memed no podía creer esto.  
-¿Quién es el Agha de este lugar?-insistió-¿Cómo se llama? ¿Quién es el dueño de todas estas tiendas y campos?  
Al fin, el cabo Hasan entendió.  
-¿Quién es el Agha de tu pueblo?-preguntó a Memed.  
-Abdi Agha.  
-¿Y pertenecen a Abdi Agha todos los campos de tu pueblo?  
-Por supuesto-respondió Memed.  
-¿Y el almacén del pueblo?  
-Es suyo también.  
-¿Y las vacas, cabras, ovejas y bueyes?  
-Casi todos son suyos.  
El cabo Hasan se atusó la barba en actitud pensativa.  
-Escúchame hijo. Aquí no es como tú crees. Las tierras de esta ciudad pertenecen más o menos a todo el mundo. Naturalmente, hay algunos que no tienen tierras, pero cada una de estas tierras tiene su dueño y algunos hombres son Aghas y poseen muchas tierras. La gente más pobre posee menos, y los que son muy pobres no tienen nada.  
-¿De verdad?-preguntó Memed casi con grito de asombro.  
-¿Es que miento? Claro que es cierto.  
...  
Memed se sentía como en un mundo extraño. No podía conciliar el sueño. Le tenían preocupado sus pensamientos, que se desbordaban en su cabeza. Se puso a considerar la inmensidad del mundo. La aldea de Diyermenoluk no era más que una mota según su punto de vista, y Abdi Agha no mayor que una hormiga. Probablemente ésta era la primera vez que se había parado a considerar las cosas con una perspectiva más amplia. Pensaba con pasión y ansias de venganza. Se había visto crecer y empezaba a creerse un hombre. Dando vueltas en la cama murmuró: Abdi Agha sólo es un ser humano, como nosotros.” (Kemal 1962: 57-58)

Estas líneas citadas ¿no nos muestran la realidad? ¿No entendemos la situación de los pueblos o de los campesinos? ¿Podemos llamarlas como unas frases meramente ficticias? ¿No reflejan el sistema?...

Puedo afirmar que las costumbres mencionadas son totalmente reales. Y como he explicado antes, el lenguaje utilizado asevera la realidad, sentimos como si estuviéramos en

el pueblo dicho, fácilmente entendemos todos los sentimientos, o sea, vivimos sus penas, tememos con ellos, alegramos cuando alegran.

En las siguientes páginas de nuevo vemos la injusticia de nuestro mundo; vemos como miente la gente por miedo a morir o perder su casa y deja que se juzga mal a la muchacha; a Hatce:

“Poneos la mano sobre la conciencia, aldeanos, hermanos míos. ¡Que un simple chiquillo se subleve e intenta matarme, Agha que soy de cinco grandes aldeas, su dueño y señor, todo por una chica! Si hubiera muerto, ¿qué sería de vosotros? ¡Pensad en eso! ¡Pensad si yo me hubiera ido al otro mundo! ¡Todo porque una chica que estaba a punto de entrar en mi familia se fugaba con un bribón! ¿Cuándo se ha visto tal cosa? Poned vuestra mano sobre la conciencia. Un asunto en el que no se obra con rectitud de conciencia no es digno de aprecio. No trae nada bueno. ¡No debemos actuar de acuerdo con lo que nos dicte la conciencia!” (Kemal 1962: 103)

Aquí vemos engaña Abdi Agha a todos los campesinos. Ahora fijémonos en su método de hacerles decir mentiras:

“-Es por nuestro Agha, ¿no es cierto? Pongámonos la mano sobre la conciencia-declaró Muza.

-¡Bravo, Muza!-exclamó el Agha en tono de aprobación.

-Por nuestro Agha-confirmó Kadir-estamos dispuestos a hacer cualquier cosa.

-Gracias a todos-dijo el Agha-Este año sólo habréis de reservarme una cuarta parte de vuestras cosechas. Además, os doy todo el ganado. Todos los animales que estéis cuidando serán de vuestra propiedad. ¡Ahora, marchaos! Poned vuestra mano sobre la conciencia y aprendeos de memoria lo que diréis a las autoridades.

Salieron de la habitación del Agha con rostros sonrientes. ¡Tres cuartas partes de sus cosechas y el ganado! Era un privilegio inaudito.

-Bien, señor, Hají... La razón es que, Hají, este de aquí fue y recogió el arma del suelo. La muchacha se agarraba a la mano del muchacho mientras intentaban escapar. Ella soltó la mano del muchacho y nosotros llegamos y la cogimos.

Haji los interrumpió:

-No fue así. Tenéis que decir que Haji, es decir, yo, les alcanzó cuando intentaban escaparse corriendo cogidos de la mano. Yo eché los brazos alrededor de Hatché. Después, mientras la sujetaba, o sea en tanto que Haji la sujetaba, diréis, el muchacho, Memed, se soltó de la chica y huyó.

Todos repitieron lo que Haji acababa de decir.

-La chica estaba apuntando. ¿Dónde aprendió ella eso, la hija de un bribón? Disparó tres tiros a Veli y los tres le hirieron. ¡Será hija de bribón! Luego, según Veli derrumbaba sin vida al suelo, se le cayó a ella el arma de la mano. Haji fue y la recogió.

-Eso es-dijo Haji-Fue tal como decís. Hasta que venga la policía, pongámonos a trabajar y aprendamos lo que tenemos que decir.” (Kemal 1962: 103-104)

Ahora, vemos como fue encerrada la muchacha:

“-Dicen que mataste a Veli, el hijo de Mustafa. ¿Es cierto?

-Yo no maté a Veli, lo juro-contestó simplemente Hatché. -¿Cómo iba yo a matar a un hombre? Hasta me da miedo tocar las armas.

El juez conocía muy bien a los aldeanos. En el transcurso de los años había oído declarar a miles de ellos. Inmediatamente comprendió que Hatché era inocente. Pero a pesar de

ello tenía que enviarla a prisión por las pruebas que habían presentado contra ella.” (Kemal 1962: 106)

En mi opinión, podemos sentir la realidad en las frases citadas. Es cierto que ocurren cosas parecidas cada día. Tristemente, el escenario viene de nuestro mundo. Ya no podemos relajarnos diciendo que es solamente una obra ficticia, ya no podemos huir; sin duda todo se presenta en el ‘mundo real.’

### **El paisaje:**



Anavarza

Hemos visto que el autor aprovecha la acumulación histórica y estas referencias históricas, la presencia del folklore y la caracterización de los aldeanos ya marcan un entorno concreto, Anatolia, puesto que son inseparables de ese espacio. Por último puedo añadir que ese espacio es otro de los elementos fundamentales de la novela y que la propia novela lo construye mediante mecanismos muy concretos.

Se ve dos elementos importantes:

- 1) La descripción minuciosa de todos los detalles, vistiendo mediante el lenguaje a la geografía de la región:

“El pueblo de Karadut está cerca del río Jeyhan. Antes de llegar a él, las aguas se extienden como un lago. En esta parte de la comarca el Jeyhan cambia de cauce cada diez o

quince años, variando de rumbo hacia la derecha o hacia la izquierda. Por donde pasa una vez deja abundante sedimento, y esa es la razón por la que la tierra es más fértil que en otras partes. Cada palmo del terreno que rodea a Karadut vale una fortuna.” (Kemal 1962: 218)

“El verde intenso de los mirtos recuerda el *julepe* con que la gente se emborracha hasta enloquecer. Las faldas del Sulemish están cubiertas de mirtos, sujetos al suelo en manojos espesos. Al subir por los senderos de cabras se va percibiendo su perfume, que produce sueño.

Las faldas inferiores del Sulemish acaban en un valle profundo, donde no es posible hallar ni una sola piedra. La tierra es fina y suave y está cubierta de granados. En primavera todo el valle se cubre de flores rojas. Llamen al lugar *Jardin de los Granados*.

Por él corre de Savrun, río que tiene sus fuentes en las Montañas Taurus y es en sus comienzos una corriente menuda que salta espumosa de roca en roca. Aquí descansa un poco y se extiende por la meseta como un lago de poca profundidad, con pequeñas islas de arena, que en su mayoría están desiertas. Hay allí *agnocastos* de olor picante y tamarindos de tronco purpúreo y hojas como alfileres; en los bordes del agua crecen las adelfas, con sus flores de color rosa fuerte.” (Kemal 1962: 232)

## 2) la caracterización de la naturaleza en relación con el ser humano

Ahora fijémonos en el aspecto físico de Ince Memed y vemos la mezcla de naturaleza con el ser humano, cuando estamos leyendo la descripción de Memed, al mismo tiempo aprendemos la naturaleza y el ambiente de las regiones mencionadas:

“Donde crece el roble raramente se ven otros árboles. El monte y las rocas, el valle y la colina, todo está cubierto de robles recios y achaparrados, de ramas tan pequeñas que la más larga no sobrepasa una yarda. Las hojas de color verde oscuro crecen una junto a otra. Los árboles arraigan en la tierra con toda su fuerza.

El terreno del robredal es seco y blanco como la cal. Da la sensación de que hubiera jurado no dejar crecer otros árboles que robles.

Entre Kadirli y Jiyjik el terreno es montuoso. El suelo de estas pequeñas colinas es de arcilla oscura, oleoso y fértil. Aquí termina la marisma de Chukurova. Al Oeste, las colinas se extienden hasta los pantanos de Alijasaz, y al Este, hasta los pinares de los Tauro. En estas colinas de cada palmo de tierra esta cultivado. Los robles se esparcen por entre los campos de cultivo a la altura de un ciprés. Los verdes y tiernos vástagos de las ramas y el tronco no son nudosos como los de robles chaparros, sino lisos como el tronco de los álamos y suaves al tacto.

Los cardos parecen olas de color verde, azul-morado o blanco. Hacia al Este la tierra es seca, pedregosa. Memed solía arar en medio de los cardos que le destrozaban las piernas, escociéndole con la escarcha. La trilla la solía hacer bajo “el calor blanco” que le quemaba y abrasaba. Por mucho esfuerzo que dedicase a la tierra, Abdi Agha se reservaba tres cuartas partes de la cosecha. De los demás aldeanos se quedaba con dos tercios solamente. Cualquier oportunidad era buena para maltratar a Memed e injuriarle.

El hombre crece, se desarrolla y madura conforme al suelo que pisa. Memed creció sobre una tierra árida. Mil infortunios le impidieron llegar a desarrollar completamente su estatura. Los hombros no le crecieron más, y las piernas y manos se le quedaron como ramas secas. Los pómulos hundidos, el rostro oscurecido, quemado por el sol... Su apariencia era la de un roble, pequeño y nudoso, de firmes raíces, fuerte y rudo. Solamente en un punto, un diminuto punto, permanecía aún tierno: sus labios eran de un niño, delicadamente combados. En la comisura de los labios parecía aletear siempre una sonrisa. Sin poder explicárselo, aquella leve sonrisa hacía juego con su dureza y amargura.” (Kemal 1962: 45)

Como vemos en toda la obra, la naturaleza, en la narración de Yasar Kemal, es la poesía del ser humano. Y se puede decir que la relación entre la naturaleza y el ser humano es

uno de los temas fundamentales en la obra. Sin embargo, no sólo encontramos con una naturaleza bellísima, sino también estamos en una naturaleza durísima como la naturaleza del ser humano.

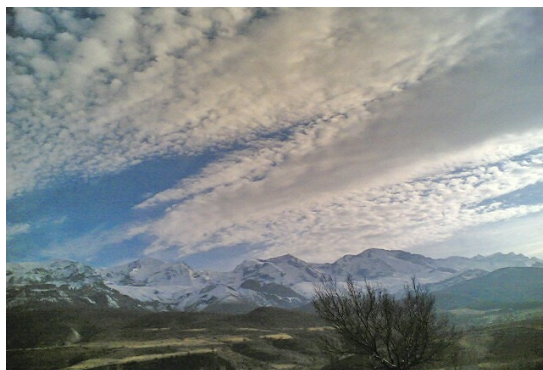
Y para entender mejor la importancia de este tema en la obra no se puede dejar de recurrir a las palabras del propio autor:

“¿Qué puedo hacer? ¿Cómo puedo escribir de otra manera? He visto las águilas, estaban y están como yo escribo. He visto el calor de Cukurova, es como lo explico en mis libros. Si digo en otra manera será mentira o medio.” (Andac 2003: 390)

El autor dice que mis protagonistas no vienen del cielo, no son totalmente o sólo ficticios, vienen de una sociedad; están en relación con la naturaleza, con los otros. Y así, no se puede reflejar la realidad sin mencionar o dar estas relaciones. El ser humano tiene miles detalles. (Andac 2003: 61)

Y continúa con las siguientes: “Todas las historiadores saben lo que yo escribo en mis obras; saben que estoy escribiendo la verdad. He visto todas las partes de Cukurova, he visto como se cambia. Escribo la realidad de mis tierras.” (Andac 2003: 61)





El pueblo de Osmaniye y los campesinos, obreros en Cukurova:







21

### 3.4 Ince Memed: entre la historia y la ficción



<sup>21</sup> La foto es de Tolga Sezgin, véase National Geographic Türkiye, Ocak 2006.

La lectura e interpretación atenta de los temas fundamentales de la novela llevan inevitablemente a relacionar la ficción con la realidad: es decir, Ince Memed es un héroe mítico (dentro y fuera de la novela) pero su relevancia no puede entenderse sin unas coordenadas históricas y geográficas concretas, la Anatolia feudal, que gracias a la novela se asienta en el imaginario popular. Incluso las declaraciones del autor que aparecen más arriba juegan con esa ambigüedad.

De hecho, esa ambigüedad es una constante en su planteamiento literario: “No estoy escribiendo cuentos de hadas, pero tengo mi propio estilo. Estoy tratando dar los sueños del ser humano.” (Andac 2003: 63)

Sabemos que Yasar Kemal creció escuchando canciones folklóricas, leyendo la literatura folklórica, vivió según las reglas de las tradiciones. Y así, utiliza todas las características de su vida y de la vida turca. Además aprovecha el lenguaje de las canciones, utiliza un lenguaje penetrante, y como hemos dicho antes, acentúa la realidad con el lenguaje. En las obras de Y. Kemal el lenguaje es la realidad. Según Yasar Kemal, la novela es la vida, o sea, una manera de vivir. Y en esta vida no puede faltar la realidad del ser humano. (Andac 2003: 118) El autor explica así:

La vida; nuestro vida, es decir la vida de los humanos, es un acto de crear. En cada momento estamos creando algo, por ejemplo cuando estamos hablando...Cada hombre habla de una manera diferente, cuando explican algo, o un acontecimiento, lo explican diferente. En mi opinión, la narración es una creación. Mis obras se basan en eso. Mi narración se basa en la creación de Anatolia. (Andac 2003: 118)

Puedo decir que la narración de Yasar Kemal ilumina la historia, es decir, el pasado; la realidad de Anatolia y así alcanza a la universalidad. Algunos pensadores dicen que Yasar Kemal se parece a William Faulkner en los rasgos mencionados. Los colores y los sonidos de él nos traen a la realidad de Anatolia. De una manera, la novela *Ince Memed* es la geografía de Cukurova. Cuando vamos a las tierras mencionadas, de repente, vemos lo que el autor explica en sus obras.

Es tanto el parecido entre novela/realidad que el historiador Cezmi Yurtsever sostuvo que era un documento histórico y que Ince Memed era real; y en cambio, otras lecturas apuntan a la idea contraria, a creer que todo lo que cuenta es pura invención y no tiene que ver con la realidad: “Cuando están leyendo mis libros, piensan que estoy fantaseando, o escribiendo mentiras, pero he visto todas estas cosas... Por ejemplo ¿habéis visto todas las animales que escribo en mis novelas?..Yo, he visto...He visto como viven, que hacen, como

hacen el amor, etc.,... Al mismo tiempo, la vida está llena de fantasías, así que, no necesito fantasear, o decir mentiras o inventar; la vida contiene todo...” (Salihoglu 1995: 380)

La estrecha conexión entre realidad y ficción es un hecho palpable en los análisis de la novela, y parece estar apoyado en la misma concepción del autor, quien al referirse a sus obras, comenta: “una parte mía es la sociedad, otra la naturaleza y otra es el ser humano.” (Salihoglu 1995: 194) También explica: “no podemos separar nuestros sueños de la vida ‘real.’ No hay ningún hombre sin imagen, sin sueño y estamos viviendo en un mundo rodeado con los sueños. Así no podemos decir exactamente que estamos viviendo en ‘un mundo real.’” (Salihoglu 1995: 214) Y finalmente añade: “Todas mis obras dependen a una realidad, a una investigación, no hay ninguna narración sin razón.” (Salihoglu 1995: 214) Incluye aquí también el componente autobiográfico, la propia experiencia como inspiración: “Sé exactamente cómo se siente cada persona en mi novela. Porque tengo mis propios experiencias. Gracias a Dios, no he matado a nadie, pero he visto todo esto. Y estaba tan enfadado, es decir estaba en punto de matar. Además he hablado con los prisioneros.” (Salihoglu 1995: 392)

Según Y. Kemal no podemos entender el hombre sin la creación artística, sin la literatura y el hombre no puede vivir sin crear, es decir, cuando acaba la imaginación viene el fin del ser humano. Porque el hombre, también, es un creador y sin imaginación ya no puede respirar. No hay otro remedio. El ser humano debe creer en algo, debe crear algo. (Salihoglu 1995: 269)

El autor expone la relación entre la realidad y ficticia; para él la realidad es algo inventada y así pues no hay una diferencia entre las dos.

“¿Cómo podemos saber si estamos viviendo totalmente en realidad? ¿Cómo podemos decirlo? ¿Quién puede decir que no estamos soñando? En mi opinión, los dos están inseparables, y en todas mis obras este es el tema principal.” (Salihoglu 1995: 393)

“Para mi, el acto de ver es un acto de crear, el acto de contar o escribir también. Y la realidad existe si lo creamos o si lo inventamos. Entonces, no podemos separar la imaginación de la realidad.” (Salihoglu 1995: 399)

Se puede decir que en las declaraciones del autor hay una paradoja: por una parte, en las anteriores, confiesa que se basa en lo real, en lo que ha visto, ha vivido y conocido; pero eso no quiere decir que su novela intente ser una copia de la realidad, al contrario, lo que el autor sostiene es que realidad no puede separarse de su propia representación, y esa representación es siempre discurso...Así que, de nuevo vemos; si no tienes bastante imaginación para ver la realidad, entonces no existe la realidad.

Decimos que *Ince Memed* es como una epopeya, y esta frase me recuerda las palabras de Octavio Paz diciendo que no existe una sociedad sin una epopeya. No existe una sociedad sin un héroe. En mi opinión, Yasar Kemal refleja el sufrimiento, la lucha, el amor, el temor, la emoción,...del ser humano. Todos son los sentimientos que vivimos desde hace muchos siglos, todos son nuestras realidades y nuestros ‘sueños.’ Son esas características las que convierten a la novela, o el protagonista Ince Memed, como un mito, con todo lo que ello conlleva:

“Works of literature can no longer be seen as radically divided from texts of knowledge (or ideas) by which they are influenced. There is no longer a division between knowledge and myth; for knowledge itself is a form of ritual and a way of dealing with those forms of ‘otherness’ which haunt the West and upon which Western thought depends.” (Colebrook 1997: 133)

Por consiguiente la relación entre el texto y su contexto histórico es replanteada. Un texto no puede estar relacionado con la historia porque la historia es un texto ficcional también. Historiografía lleva el mito y el ritual en sí mismo. (Colebrook 1997: 133)

En mi opinión, Ince Memed, es exactamente lo que explica Luis A. Sánchez afirmando la declaración de Colebrook:

“...es más novela que la historia y por eso mismo, es mucho más historia que la llamada historia.

La novela rumba a la historia, y esto es lo que aparece de la inclinación a las biografías. Y a la historia va la literatura, porque la historia es vida, ya que, dentro del dilema Spengleriano se opone a la naturaleza. La historia y la novela son lo mismo cuando se sustentan en la vida.”(Sánchez 1936: 164-168)

Y eso es lo que ocurre, exactamente, en la obra de Yasar Kemal. En toda la obra vemos el acercamiento a la realidad de Anatolia, o sea, Cukurova. Testificamos a los acontecimientos que ocurren en la historia. Me resulta obvia que todo está en la vida, es decir, todo viene de la vida ‘real’. La obra abre todas las puertas posibles de la vida, del ser humano y de la realidad.

En la novela la naturaleza es como un protagonista. El pueblo natal de Yasar Kemal tiene un papel fundamental en su narración. El autor escribe lo que vive, lo que ve, lo que respira,... Yasar Kemal investiga la vida del ser humano para alcanzar a su realidad. Y generalmente, se fija en la relación entre la naturaleza y el ser humano.

En mi opinión, podemos decir que el autor mira a nuestro mundo como un niño, o sea, con los ojos de un niño. El niño es el viviente real, el sufre, emociona, teme,... En las obras de Yasar Kemal el testigo del niño, o la mirada de él, se refleja con lo histórico. La realidad del ser humano y de la naturaleza se relaciona con la época; con la realidad histórica y social.

Es cierto que las obras incluyen unas partes de la vida de su autor, pero no podemos limitar las obras; son mucho más...El fuente de la obra es la vida, no sólo la vida de su autor.



**Conclusión:**

*The World is there;*

*Let there be hills, houses, verbs...*

Al concluir estas páginas deseo decir unas pocas palabras finales sobre las razones que me llevaron a elegir a mi tema y sobre lo que he tratado explicar. Una de esas razones es la importancia de la literatura en mi vida.

Como he explicado, a mi modo de ver, precisamente cada obra literaria tiene la capacidad de realizarse. Lo que me interesa más es esa capacidad de la literatura para mostrar su existencia a través de la realidad o que los textos literarios no son totalmente diferentes que los textos históricos. Todos los textos son narraciones, y cada narración tiene un paralelismo entre los otros. En cierto sentido cada obra literaria repite o refleja todo lo que existe o todo lo que puede existir.

Ahora quiero hacer algunas últimas observaciones sobre el tema. Sé que es un tema polémico, algunos pensadores defienden que la literatura es meramente utópica o sólo ficticia, pero pienso que la mayor parte de nuestra vida es, de algún modo, también utópica.

Además, indudablemente, la historia siempre está escrita por alguien. Y hay una condición humana en la percepción un mismo hecho de diferente manera, por tanto, se pueden escribir historias diferentes de un mismo acontecimiento. Entonces, se puede decir que, de algún modo, la historia tiene la subjetividad humana.

Es cierto que unas obras cuentan acontecimientos ficticios, me doy cuenta de que existen novelas, relatos solamente ficticios, pero en mi opinión, eso no significa que una obra literaria no tiene nada que ver con la realidad, o no nos cuenta nada sobre el mundo 'real.' Y no podemos juzgar todas las obras literarias de la misma manera.

El desarrollo de los estudios históricos y literarios nos hace notar infinitas relaciones entre el arte y la historia y las demás actividades humanas.

Una narración, aunque sea una obra literaria o un texto histórico, o una descripción científica tiene el poder de cambiar nuestra concepción de la vida. Es obvio que cada texto tiene una relación con los otros textos. Puedo decir que no existe un significado independiente de los otros. De una manera todos los textos son como representaciones.

No sólo en una obra literaria, sino también en un texto histórico el mundo es tal como el narrador dice que es. Aceptamos las afirmaciones como verdaderas en un texto histórico, entonces ¿Por qué no hacemos lo mismo en una obra literaria?

Varias son las razones que contribuyen a hacer nuestros problemas más difíciles de resolver, aún, debido a los motivos que he apuntado y ofrecido, deseo poder haber mostrado lo que pienso y defiendo.

Finalmente, quiero subrayar que con la perdida de las ilusiones o de la imaginación, que nos ofrece la literatura, los hombres pierden todo sentido de la vida y dirección,...Sin la literatura, el hombre de situaciones extremas, está frente a los límites últimos de su existencia.

La literatura no es un espejo mudo; es un texto estructural de los sentimientos. Por otro lado los textos informáticos no nos entusiasman como los textos literarios, a veces la simple realidad no significa nada. En ello, no podemos encontrar nada especial sobre nuestra vida.

Una vez estamos en el mundo de los textos literarios ya no hay nada que hacer para salir afuera; a pesar de todo, las palabras forman la frase, y cada frase, mostrando todo el lenguaje, nos orienta al universo.

Estamos en la verdad.

La destrucción es una de las respuestas más fáciles del mundo. Cierras todas las puertas, y ya está; todo solucionado. Según mi opinión, si la literatura de ficción tiene algo que ofrecer, es el regalo, es la capacidad de poder ver un universo totalmente abierto.

Todas las puertas están abiertas.

La puerta del futuro está abierta.

Todas las conexiones son posibles.

*This World has lost its glory,*

*Let's start a brand new story...*

*Talk everlasting words...*

*You think that I don't even mean a single word I say...*

*It's only words and words are all I have to take your heart away...*<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Las letras de una canción, *Words*, de Bee Gees.

## Bibliografía

- Acosta Luis A., *Literatura e historia: la historia en la literatura*, *Revista de la Filología Alemana*, 2005.
- Andac Feridun, *Yasar Kemal'in Sozlerinde Yasamak*, Dunya Yayıncılık, Istanbul, 2003.
- Aristóteles, *Poética*, ed. bilingüe de la Universidad Autónoma de México, 1945.
- Barthes, Roland, *Historical Discourse*, In *Introduction to Structuralism*, ed. Michael Lane, New York, 1970.
- Bonati, Martinez Felix, *La ficción narrativa, su lógica y ontología*, Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1992.
- Brannigan, John, *New Historicism and Cultural Materialism*, Macmillan Press Ltd, London, England, 1998.
- Cohn, Dorrit, *The Distinction Of Fiction*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1999.
- Colebrook, Claire, *New Literary Histories, New historicism and contemporary criticism*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1997.
- Cooper, D. C., 'Looking Back in Anger' in V. Bognador and R. Skidelsky eds., *The Age of Affluence, 1951-64*, London, 1970.
- Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, Penguin Classics, Reissue edition, 2003.
- Derrida, J., 'Cogito and the history of madness' in *Writing and Difference*, trans. A. Bass, Routledge, London, 1978.
- Descartes, René, *Author's replies to the second set of objections*, in *The philosophical writings of Descartes*, ii, trans. J. Cottingham, R. Stoothoff, and D. Murdoch, Cambridge, 1984.
- Dickens, Charles, *Oliwer Twist*, Penguin Classics, Reissue Edition, 2003.
- Dickens, Charles, *Barnaby Rudge*, Penguin Books, Ltd, 2005.
- Dillard, Annie, *Living by fiction*, Harper & Row, Publishers, New York, 1982.
- Dollimore, J., Greenblatt S., Greer, M. R., Liu, A., Montrose, L. A., Simpson, D., Thomas, B., compilación de textos y bibliografía Antonio Penedo y Gonzalo Pontón, *Nuevo Historicismo*, Arco/Libros, S. L. Madrid, 1998.
- Eco, Umberto, *Six Walks In The Fictonal Woods*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London, England, 1994.
- Gallagher Catherine and Greenblatt Stephen, *Practicing New Historicism*, The University Chicago Press, Chicago and London, 2000.



- Gass, William H., *Fiction and the figures of life*, Nonpareil Books, David R. Godine Publisher, Boston, 1989.
- Geertz, Clifford, *The Interpretation Of Cultures*, Basic Books, New York, 1973.
- Genette, Gerard, *The Pragmatic Status Of Narrative Fiction*, traducido por Nelles, William y Bonnet, Corinne: *Style*, Vol. 24, 1990.
- Gomez de Silva, *Diccionario Internacional de literature y gramática*, México, Fondo de cultura económica, 1999.
- Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Brighton, 1978.
- Graham, Helen and Labanyi Jo, *Spanish Cultural Studies an Introduction (The Struggle for Modernity)*, Oxford University Press, New York, 1995.
- Hobsbawm, Eric and Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, first published 1983, University of Cambridge.
- Hobsbawm, E. J. *Nations and Nationalism Since 1780, Programme, myth, reality*, Cambridge University Press, USA, 1990.
- Howard, Jean, 'The New Historicism in Renaissance Studies', *English Literary Renaissance* 16, 1986.
- Hume, David, *Enquiry Concerning Human Understanding*, ed. Selby-Bigge, Oxford, 1893.
- Hume, David, *A Treatise Of Human Nature*, ed. Selby-Bigge, Oxford, 1888.
- James, Henry, 'The Art of Fiction', in *The Art of Fiction and Other Essays*, New York, 1948.
- Johnson, Dr., "Prefaces to Shakespeare's Plays", in *Shakespeare: The Critical Heritage*, ed. Brian Vickers, London, 1974.
- Kant, Immanuel, *Critique of Pure Reason*, trans. Norman Kemp-Smith, London, 1963.
- Karpat, H. Kemal, *The Politization of Islam-Reconstructing Identity, State, Faith and Community in the Late Ottoman State*, Oxford University Press, New York, 2001.
- Kemal, Yasar, *Ince Memed*, Adam Yayinlari, Istanbul, 1997.
- Kemal, Yashar, *El halcón*, Luis de Caralt Editor S. A., Barcelona, 1962, versión española de Domingo Manfredi Cano y Alfonso Ruiz Garcia.
- Lamarque, Peter, *Fictional Points Of View*, Cornell University Press, Ithaca, New York, United States of America, 1996.
- Lamarque, Peter and Olsen Haugom Stein, *Truth, Fiction and Literature*, Clarendon Press. Oxford, 1994.

Lewis, Bernard, *The Emergence of Modern Turkey*, Oxford University Press, New York, Oxford, 2002.

Lowenthal David, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Macherey, P., *A Theory Of Literary Production*, trans. G. Wall, London, Routledge, 1978.

Mar-Molinero Clare and Smith Angel, *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula*, Oxford, Berg Editions, Washington, D. C., 1996.

Martin, Graham, Dunstan, 'A new look at fictional reference', *Philosophy*, 57, 1982.

Mumford, Lewis, *La cultura de las ciudades*, Buenos Aires, Emecé, 1945.

Murdoch, Iris, *The Black Prince*, London, 1973.

Nietzsche, Friedrich, 'On Truth and Falsity in their Ultramoral Sense', *The Complete Works of Friedrich Nietzsche: The First Complete and Authorized Translation*, ii, ed. Oscar Levy, Edinburgh and London, 1909.

Nora, Pierre, 'Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire [1984], Representations 26, Spring 1986.

Orwell, George, *The Complete Novels*, Penguin Books, 1983.

Pelayo, Menendez, *De la Historia considerada como obra artística*, tomo I de *Estudio de critica literaria*, Madrid, 1893.

Poe, Edgar Allan, *Poems and Essays*, London: Dent, 1987.

Rama, Carlos, M., *La Historia y La Novela y otros ensayos historiográficos*, Editorial Tecnos, S. A., Madrid, 1975.

Ricoeur, Paul, *Ideología y Utopia*, compilado por George H. Taylor, Editorial Gedisa, S. A., Barcelona, 1999.

Ricoeur, Paul, *Teoría de la Interpretación*, Sigloveintiuno editores, s.a. de c. v., México, primera ed.: 1995, quinta: 2003.

Ricoeur, Paul, *Time and narrative (volume 2)*, translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1985.

Ricoeur, Paul, *Historia y narratividad*, Introducción de Ángel Gabilando y Gabriel Aranzueque Paidós I. C. E / U. A. B., Ediciones Paidós, I. C. E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.

Ricoeur, Paul, *The Reality Of The Historical Past*, Marquette University Press, Milwaukee, The Aquinas Lecture, 1984.

Ricoeur, Paul, *Historia y Verdad*, traducción Alfonso Ortiz García, Ediciones Encuentro, Madrid, 1990.

Riffaterre, Michael, *Fictional Truth*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990.

Rorty, Richard, *Consequences of Pragmatism: Essays*, 1972-1980, Brighton, 1982.

Rorty, Richard, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, 1989.

Russell, Bertrand, *Realidad y Ficción*, Aguilar, S. A. De Ediciones, Madrid, España, 1967, versión del inglés por Amando Lazaro Ros.

Sabato, Ernesto, *El autor y sus fantasmas*, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, España, 2004.

Salihoglu, Huseyin, *20. yy Edebiyat Sanati*, Imge Kitabevi Yayinlari, 1995.

Salvat Universal.

Sánchez, Luis, A., *Panorama de la literatura actual*, Ercilla, Santiago de Chile, 1936.

Searle, John, R., 'The logical status of fictional discourse', in *Expression and Meaning: Studies in the Theory Of Speech Acts*, Cambridge, 1979.

Smith, Anthony D., *Nacionalismo, Teoria, Ideologia, Historia*, traducción de Olaf Bernardek Cabello, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2004.

Todorov, Tzvetan, *Fantastik*, Metis Yayinlari, Istanbul, 1999.

Toynbee, A. J., *Un estudio de la historia*, Buenos Aires, Emecé, 1951.

Trevelyan, *History and the Reader*, National Book League, London, 1945.

Trincado, L. J. Sanchez, *Leyenda, historia y mito*, Caracas, Elite, 1994.

Vaihinger Hans, *The Philosophy of 'As If'* trans. C. K. Ogden, London, 1935.

Veeser, H. Aram, *The New Historicism*, Routledge, London, 1989.

Weber, Ronald, *The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing*, Athens, Oh., 1980.

White, Hayden, *Metahistory. The historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Londres, The John Hopkins University Press, 1973, trad. cast.: *Metahistoria*, Mexico, F.C.E., 1992.

White, Hayden, 'Figuring the Nature of Times Deceased'; Literary Theory and Historical Writing', quoted in Noël Carroll, 'Interpretation, History, and Narrative', *The Monist*, 73, 1990.

White, Hayden, 'The Historical Text as Literary Artefact' in *Tropics of Discourse*, Baltimore, 1978.

Wicker, Brian, *The Store shaped World, Fiction and Metaphysics: Some variations on a theme*, London, 1975.

Winterson, Jeanette, *Art & Lies*, Vintage, London, 1995.

Yvancos Pozuelo, Jose Maria, *Poética de la ficción*, Editorial Síntesis, S. A., Madrid, 1993.

Zamyatin, Yevgeny, *We*, Penguin Books, New York, USA, 1993.

Zohar, Even Itamar, 'The Role of Literature in the Making of the Nations of Europe: a Socio-Semiotic Study', University of Tel-Aviv, Vol. 1, No. 1.

### **Bibliografía indirecta:**

Akatli, Fusun, *Felsefe Gozluguyle Edebiyat*, Dunya Yayincilik A.S., Istanbul, 2003.

Barthes, Roland, *S/Z*, Yapi Kredi Yayinlari, Istanbul, 1996.

Barthes, Roland, *The Fashion System*, Nueva York, Hill and Wang, 1983, (*Système de la mode*, Paris, Editions du Seuil, 1967) (trad, cast. : *El sistema de la moda*, Barcelona, Paidós, 2002.)

Cogito, Wittgenstein: Sessizligin Grameri, YKY, Sayı: 33, Guz, Istanbul, 2002.

Foucault, Michel, *The order of things*, Routledge Classics, London, 2002.

Lodge, David, *The art of fiction*, Penguin Books, USA, 1992.

Lowenthal, David, *El pasado es un país extraño*, Akal Universitaria, Madrid, 1998.

Mannheim, Karl, *Ideology and Utopia*, traducción de Louis Wirth y Edward Shils, Nueva York: Harcourt, Brace and World, 1936.

Montrose, L., 'Renaissance literary studies and the subject of history', *English Literary Renaissance*, 1986.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramlari ve Elestiri*, Iletisim Yayinlari, Istanbul, 1999.

Murdoch, Iris, *Metaphysics as a Guide to Morals*, Harmondsworth, England, 1993.

Murdoch, Iris, *The Fire and The Sun: Why Plato Banished the Artists*, Oxford, 1977.

Murdoch, Iris, *The Sovereignty of Good*, London, 1970.

Nash, Cristopher, 'Literature's Assault on Narrative', *Narrative in Culture*, in Nash ed., 1994, United Kingdom.

Nietzsche, Friedrich, *Iyinin ve kotunun otesinde*, Gundogan Yayinlari, Ankara, 1997.

Novitz, David, *Knowledge, Fiction and Imagination*, Philadelphia, 1987.

Sinfield, Alan and Dollimore Jonathan, *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Manchester University Press, 1985.

Warnock, Mary, *Imagination*, London, 1976

Williams, R., *The English Novel: From Dickens to Lawrence*, Chatto and Windus, London, 1970.

Zürcher, J. Erik, *Turkey: A Modern History*, I. B. Tauris & Co Ltd, London, 2004.  
(first published in 1993 by I. B. Tauris & Co Ltd.)